

Fehim Hadžimuhamedović
TEKST O SLICI
Umjetnost kao kultura u nastajanju

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Nacionalne i univerzitetske biblioteke
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

7.01

HADŽIMUHAMEDOVIĆ, Fehim

Tekst o slici : umjetnost kao kultura u
nastajanju / Fehim Hadžimuhamedović. – Sarajevo :
Zoro, 2008. – 147 str. : ilustr. ; 20 cm

ISBN 978-9958-589-57-7

COBISS.BH-ID 16628742

Fehim Hadžimuhamedović

TEKST O SLICI

Umjetnost kao kultura
u nastajanju

Naklada ZORO
Sarajevo – Zagreb, 2008

SADRŽAJ

UMJETNOST KAO KULTURA U NASTAJANJU	7
ZNAKOVI KOJI NEĆE DA BUDU ROĐENI	19
SCENOGRAFIJE ZAMRZNUTIH AKCIJA	25
SLIKE ELEMENTARNOG SVIJETA	32
GEOMETRIJA KAO MATRICA KULTURE.	44
SAVREMENA UMJETNOST I TRANSRACIONALNI ISKAZ	49
POETSKA FORMA PEJZAŽA	59
UMJETNOST KOMPLEMENTIRA ARHITEKTURU	67
KROZ KAMEN, KROZ VODU, KROZ MIRIS, KROZ BOJU...	77
STEREOTOMIJA ORGANIČKIH SOLIDA	92
MODNA REVIJA I ATRIBUCIJE SIMBOLA ŽENE	108
VRTNJA I BLJESCI STVARNOSTI.	117
CRTEŽ KOJI GRADI PROSTOR	125
IZREZIVANJE KOSMOSA	130
IN-TIMA I EX-TIMA KAO POVOD ZA DRUŠTVENU AKCIJU	136

UMJETNOST KAO KULTURA U NASTAJANJU

Određenje pojedinačnog umjetničkog djela kao određenje ukupnog bića umjetnosti

Nije moguće sačiniti sveobuhvatnu i tačnu definiciju umjetnosti, iz brojnih i različitih razloga. I činjenica da je sama umjetnost u stalnom bijegu od dovršenosti – kvalitet koji se prepoznaje kao "otvorenost umjetničkog djela", sugerira da je takav zadatak nemoguć. Ili, činjenica da je svako umjetničko djelo na neki način cjelovito određena kategorija umjetnosti za sebe, sugerirala bi da unutar opće definicije umjetnosti uvažimo sve te moguće umjetnosti za sebe – sva nastala umjetnička djela. Time je svako djelo, zapravo, samo-svojno – neusporedivo s drugim.

Brojni tvorci definicija stalno kroje nove i nove projekcije brojnih umjetničkih djela unutar izvjesne projekcije umjetnosti, gdje im, i umjetničko djelo, a još više ideja umjetnosti, stalno izmiču. Pa ipak, ova se "trka" nastavlja, pri čemu se tradicionalne uloge "progonitelja" (tumač, kritičar, čitač umjetničkog djela) i "progonjenog" (umjetničko djelo¹) mogu pomiješati, pa čak, u nekom smislu, mogu i zamijeniti mjesta. Čini

¹ Unutar ove projekcije sam autor umjetničkog djela je nebitan, on nije "progonjeni" budući da se svakako otuđuje od vlastitog djela.

se da je razlog tome sveobuhvatnost savremene kulture, gdje se umjetnost javlja tek kao njen neodvojivi dio. Zato je kulturološki kriterij određenja umjetnosti, kriterij koji se može uže razumijevati i kao estetsko-društveni, izrazito zanimljiv za upotrebu.

Definicija "umjetnost je svojevrsna kultura u nastajanju"² sugerira da je, zapravo, umjetničko djelo cjelovita i samosvojna kultura, neusporediva s drugom, bez obzira kako je ta kultura "mala" obuhvatom. Odnosno, svako je umjetničko djelo principijelno i sveobuhvatno mjerljivo jedino samo sobom – svojim unutarnjim određenjima i karakteristikama. S druge strane jasno je da umjetničko djelo nije izolirano ostrvo – ono razdjeljuje dio svoje male kulture s drugim kulturama. Moguće je (što je i najčešći slučaj) određivati jedno umjetničko djelo nekim drugim – povezivati ga u tipološke serije, itd., ali to je uvijek, manje ili više, parcijalna radnja.

Ta mala kultura jednog umjetničkog djela je kvalitet u stanju stalne otvorenosti i duhovne pulsacije, te posljedično vodi zaključku da je umjetnost (umjetničko djelo), koja je potpuno postala etabliрана i normativna kultura, izgubila svoj osnovni kvalitet, odnosno, prestala je biti umjetnost.

Slijedeći navedena obrazloženja pojedinačnog i općeg određenja umjetnosti, ambicija kritičkih tekstova o umjetnosti koji slijede na ovim stranicama, bila je pokušaj dokučivanja situacije "kulture umjetnosti" i nje-

² Ova definicija umjetnosti sugerira brojna propitivanja i razradu. Sasvim jasno, ne vrijedi obrnuta teza da je "svaka kultura u nastajanju – umjetnost", premda se bilo kojoj "kulturi koja nastaje", izvjesno, mogu pridružiti neki karakteri koji pripadaju polju umjetnosti.

nog pojedinačnog djela na samom izvoru njihovog nastanka, prostoru u kome se predviđa i sluti nastanak estetskih i kulturnih obrazaca. To sugerira otvoreno tumačenje umjetničkog djela, koje će, ipak, imati snage i prostora za sugestivnim djelovanjem – mogućom zadaćom kritike umjetničkog djela.

Umjetnost, shvaćena kao kultura u nastajanju, sugerira izvjesno stanje otvorenosti, dinamičnosti i autentičnog iskazivanja – izvjesnu produktivnu i nesputanu misao, usporedivu s 'divljom misli' Claudea Lévi-Straussa iz djela *La Pensée Sauvage* (1962. g.). To je naročito prihvatljivo u smislu njegove projekcije o kontinuiranju divlje misli unutar savremenog zapadnog društva, gdje se ona javlja kao neka vrsta "prirodne rezerve" umjetnosti. Znakovito, divlja misao Claude Lévi-Straussa sugerira želju za iskazivanjem reda, usporedivu s energijom koju iskazuje umjetnost kao "kultura u nastajanju", u svojoj težnji da uspostavi na neki način stabilan i definiran red kulture – forme koja je iz stanja nastajanja prešla u stanje dovršenosti.

Transcendiranje realnog svijeta

Jasan problem uključivanja umjetničkog djela u kulturu jeste dvojstvo lokalne, pojedinačne kulture i globalne kulture, koja teži prekriti sve ostale, ali, u svakom slučaju teži unisonom djelovanju. Dakle, kojoj se od dvije kulture "umjetničko djelo želi, teži približiti"? Prvoj, drugoj, ili jednovremeno objema kulturama? Ili, nekoj kulturi izvan projekcije lokalne i globalne? I kako, unutar svega toga, postaviti održivom tradicionalnu projekciju same umjetnosti kao "veličanstvenog

izraza ljudskog duha", koji u svojoj transcendentnosti zapravo transcendiraju realni svijet³.

Ideja transcendiranja stvarnosti nije zastarjela onako kako bi to danas mnogi htjeli predstaviti, budući da, prema uvriježenom mišljenju, iskazuje karakter tradicionalnog. Naprotiv, ona je vrlo aktualna, naročito u širem polju kulture i djelovanja simbola unutar nje. Model savremenosti je, čini se, jasan: javljaju se pre-mnogi simboli koji su, nažalost, izgubili supstanciju. Odnosno, ako simbol karakterizira onostranost, čini se da smo skoro svu stvarnost prelili i transformirali iz prostora ovostranog u prostor onostranog, pri čemu se više ne može detektirati polazište tih simbola, odnosno prostor konkretnog svijeta za koji se vezuju. Tako savremeni čovjek ima onostranost – ispražnjenu od supstancije i formalnu, ali ne posjeduje ovostranost, koja mu se javlja kao daleka i otuđena. Paradoks obrata je ubitačan: čovjek ne posjeduje stvarni život, ne može ga odrediti i imenovati, pa i kad ga imenuje čini to netačnim, isprazno formalnim i dalekim pojmovima.

Sama kultura i umjetnost u starom izdanju se javljaju kao otuđenje čovjeka, te ih on mora nadići, mora se vratiti sebi i u svoj život, pronaći primarni jezik, rituale, elemente... Takav slijed pojašnjenja je, čini se, sastavni dio onog dijela savremene umjetnosti – njene ideologije, koji sugerira svojevrsni povratak svakodnevnom, običnom čovjeku. Na prvi pogled paradoksalna, tvrdnja da je "sapunska opera, programski, sam vrh savremene umjetnosti" ima značajno uporište u ideologiji navedenog dijela savremene umjetnosti. Jer,

³ To je stav po kome je umjetnost "druga stvarnost", budući da uvijek transcendiraju realnost.

unutar sapunskih opera – televizijskih serija “koje prate život u skoro doslovnom kontinuiranju vremena i života”, reinauguriraju se i redefiniraju kategorije i odnosi ljudi unutar svakodnevnog života: “tast”, “supruga”, “preljubnik”, “nasmrt bolestan”, “sretan”, “sreća”, “osmijeh”...

Vrednovanje sapunske opere u smislu artističkog iskazivanja (kao “neupitno bezvrijedno”) leži u izboru kriterija, koji je tradicionalno usmjeren na transcendentnu i uzvišenu formu, koja je u sapunskoj operi jasno isprazna. Vrijednost sapunske opere je u uvježbavanju novih/starih uloga zagubljenog svakodnevnog i običnog života – u samoj poziciji, a ne u artikulaciji formalnog iskaza (glume, i dr.). Tako se promjenom kriterija, unutar ukupnog iskaza sapunske opere, može uočiti pojava karaktera elementarnog ali jednovremeno i svakodnevnog življenja i njegovog pripadnog svijeta⁴. Ali i takav stav o kulturi i umjetnosti, uz brojne druge, sugerira otvorenu i “problematičnu” poziciju umjetnosti i njenog određenja (kritičkog mišljenja, itd.), te sugerira pažljiv izbor kriterija vrednovanja samog umjetničkog djela.

Čini se da su kriteriji određenja umjetnosti danas, u nekoj novoj projekciji same historije umjetnosti, zasnovani na opisima “procesa medijacije – načinima na koje se samo znanje (o umjetnosti) konstruira, pre-

⁴ Svu složenost fenomena “sapunske opere” – njen, prije svih drugih, kulturalni značaj, naravno, nije moguće obuhvatiti u kratkoj karakterizaciji kakva je predložena. Također je važno napomenuti da se ovdje spominje latinoamerička “sapunska opera”, bitno različita od američke “sapunske opere”.

nosi, replicira i održava”⁵, gdje je nedovoljan ili suvišan historiografski opis djela. Bilo kako bilo, unutar savremenosti, pluralizam pristupa je otvoren na putu određenja umjetničkog djela.

Ogledi o umjetnosti i o njoj pripadnoj kulturi

Kritički tekstovi o umjetničkim djelima različitih autora, dati na stranicama koje slijede, zapravo predstavljaju ogled o umjetnosti. Jer, uzeti zajedno, ti tekstovi čine cjelinu jednog “teksta o slici” – jedinstvenu sliku umjetnosti na početku 21. stoljeća⁶, u svom njenom raznovrsnom, i, moglo bi se reći, ponešto turbulentnom izdanju. Čini se da se unutar tih ogleda pojavljuje i svojevrsan autorski stav o umjetnosti. Ipak, naspram teorijskog bavljenja umjetnošću za sebe, konačni cilj tih tekstova koji slijede jeste put ka javnosti i njenoj recepciji umjetničkih djela, podupiranje njenog vizualnog mišljenja, kao i potpora mišljenju tekuće kulture Bosne i Hercegovine.

Obuhvatni karakteri i kriteriji koji se pojavljuju unutar tih kritičkih promatranja umjetnosti najčešće su vezani za propitivanje pojavljivanja likovnog znaka i njegovog semantičkog sloja, onog koji uvijek ima referenciju na društvenom i kulturnom prostoru. S druge strane, te su kritike karakterizirane i traganjem za metafizičkim kvalitetom, iskazom koji je potisnut u savremenom dobu.

⁵ *Kritički termini istorije umetnosti*, priredili Robert S. Nelson i Ričard Šif, Svetovi, Novi Sad, 2007., str. 6, (orig. 2003.)

⁶ Tekstovi su nastali kao kao evaluacija savremene umjetnosti i kulture u periodu od 1999.-2008. godine, u različitim prilikama, na primjer kao kritički tekst kataloga i otvaranja izložbe, monografski prilog itd.

Od estetskih obrazaca do ideje reda

Zadaća određenja jednog umjetničkog djela sadržana je u određenju njegove pripadne forme, u njenom pripadnom kontekstu. Jedan od pristupa određenju umjetničkog djela u 20. je stoljeću bio je baziran na stavu da ono što ima smisla dokučivati unutar njega jesu estetski obrasci, ali ne i njegov ukupni umjetnički izričaj, naročito ukoliko se pod tim podrazumijeva simbolni karakter umjetničkog djela, koje u svojoj strukturi sadrži i transcendentalni sloj⁷. Naime, takva struktura umjetničkog djela, koja se radi dužine svog trajanja i općeprihvaćenosti može nazvati i tradicionalnom, sugerira da se umjetničko djelo može pojaviti samo u jednoj formi, i to onoj koja je obuhvaćena kvalitetom simbolnog iskazivanja, te se takva forma ne može prevoditi niti supstituirati drugom formom i medijem iskazivanja. Jasno, nema smisla prevoditi umjetničko djelo u neku drugu formu. Tako je čitanje umjetničkog djela ograničeno i zatvoreno u estetske obrasce, a "ono iza", odnosno ono što je i šire i dublje – ukupnost umjetničkog djela, nema smisla propitivati. Ili, barem, nema smisla davati konačne i zatvorene ocjene o cjelini umjetničkog djela.

Osobena situacija umjetničke kritike nastaje kad se detektira struktura jednog djela savremene umjetnosti koje ne doseže dubinu i tajnovitost simbolnog iskazivanja. Vrlo često se djela novije, vizualne umjetnosti mogu prepričati, ili se barem to tako čini. To sugerira otklon od tradicionalne projekcije unutar koje, kako je

⁷ Tako se umjetničko djelo promatra u smislu određenja K. Fidera (v. *O prosuđivanju dela likovnih umetnosti*, BIGZ, Beograd, 1980.), gdje umjetničko djela sadrži estetsko djela, dok obratna relacija ne vrijedi.

navedeno, djelo ima samo jednu pojavnu formu. Neki teoretičari umjetnosti jasno odriču status umjetnosti takvim djelima, odnosno, odriču takav status onom dijelu savremene umjetnosti koje ima drugačiju formu od tradicionalne. Tako, neki teoretičari smatraju da se umjesto umjetničkog iskazivanja radi o pukom "vizualnom" iskazivanju, koje nema umjetničke dosege. Neki smatraju da se radi o "pukim iskazivanjima ideje djela a da samog djela zapravo nema" (*Documenta* – Kassel 2002), neki smatraju da se zapravo radi o "kulturalnoj umjetnosti" – koja služi kulturi na način dizajna. Neki kritičari opet smatraju da je takav iskaz estetska, ali ne i kreacija koja ima svojstvo transcendentalnog iskazivanja.

Ali, i samo estetsko ima problematičan status unutar savremenosti. Jer, ideja lijepog i samo lijepo – iskaz iza koga stoji projekcija estetskog kao, u biti, traženje harmoničnih obrazaca – već odavno u 20. stoljeću nije ekskluzivna kategorija. Ako lijepo i njegovi obrasci nisu više ekskluzivni red, šta jest? U svakom slučaju, čini se, da to mora biti neki iskaz reda forme, budući da je svaka pojavljena forma iskaz nekog reda.

Sam red umjetnosti, u najširem poimanju, jeste iskaz artificijelnog reda (art i artificijelno imaju sukladan smisao), koji je uvijek u relaciji prema prirodi. Ustvari, radi se o odnosu kultura – priroda, i samo u takvom odnošenju umjetnost i njeni obrasci lijepog i harmoničnog imaju smisla. Budući da se u savremenom svijetu može govoriti o formiranju kulture na osnovi vrste "artificijelne prirode" – u svijetu u kome je sve artificijelno, više se teško može govoriti o estetskim obrascima u tradicionalnom smislu – najbolje je govoriti o

afirmaciji izvjesne vrste reda⁸ unutar umjetničkog djela. Naravno, može se govoriti o tom širokom poimanju reda umjetničkog djela kao o projekciji novog, ili, možda, (pra)starog estetskog.

S druge strane, kako tradicijska kultura i umjetnost u tradicionalnom izdanju nose ideju lijepog, ili barem njene taloge ili obrise, onda se u savremenom dobu nalazimo u nekoj vrsti epistemološkog sudara... Naspram samodovoljne projekcije savremene umjetnosti (Zapada), obitava ogromni, većinski prostor tradicijskog življenja i kulture. U takvoj situaciji, da bi bili izbjegnuti sukobi značenja i djelovanja, čini se nužnim uvođenje antropologije i etnologije u određivanje i procjenjivanje umjetnosti.

Fenomenologija estetskog, reda i harmonije

Šta bi bilo estetsko koje obuhvata najšire projekcije reda, a na koje se poziva ovaj napis? Prema projekciji koja se može pronaći unutar duha savremenosti "estetsko je bilo koja (pojavljena) forma"⁹. Dakako, ako se radi o estetici vizualnog govorimo o pojavljenoj vizualnoj formi, ako se radi o estetici zvuka govorimo o pojavljenoj zvučnoj formi itd. Ali, estetsko koje dolazi od ukupnog reda forme može povezati različite klase osnovnih formi – naprimjer, vizualnu i zvučnu.

⁸ U svijetu teorijskih projekcija umjetnosti danas uočavaju se tri karakterne linije – traže se kvalitete tri vrste reda umjetnosti. Prva se odnosi na repolitizaciju umjetnosti, druga na reestetizaciju umjetnosti, i treća na vrstu vizualnih studija kao prostora koji umjetnost razdjeljuje sa drugim vizualnim oblikovanjima.

⁹ Prema M. Merleau-Pontyju "kvantitet, red i značenje svake forme ... (je)... obilježje materije, života i duha". (v. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, V. Masleša, Svjetlost, Sarajevo, 1990.)

Stav da je estetsko bila koja forma odmah treba poduprijeti pojašenjenjem da je svaka forma iskaz reda koji mora biti harmoničan, inače ne bi bio pojavljen, odnosno, pojmljen i opažen. Tako, forme jesu, naprimjer, i misao i slika. Dominirajući iskazi formi su oni koji su opaženi – kao slika, kao zvuk itd. Iskazi forme u vizualnom svijetu su oblici. Sa stanovišta psihologije Gestalta svaka je opažena slika prestabilizirana cjelina, što sugerira harmoničnu formu¹⁰. I etimološki niz koji iskazuje pojam 'slika' vezuje pojam 'slik', te sugerira iskaze sličnosti, sklada i harmonije¹¹. Zaključak je da su harmonija i red već sadržani u samom procesu opažanja vizualne forme. Zaključak je, također, da nije moguće viđenje forme u stanju nereda. Štaviše, ova projekcija je kotradiktoran iskaz – čim je nešto forma, odmah je to iskaz reda. Ako bi neka forma i mogla biti u jednom trenutku opažena kao nered, već u sljedećem trenutku bi bila okarakterizirana iskazom reda. Tako proizlazi da je kriterij estetskog, u smislu reda i harmonije, već prisutan u samom procesu vizualnog opažanja i unutar slike. S druge strane, prema teoriji atribucije¹², i svi se pojmovi, ma kako da su daleki, po-

¹⁰ Ovdje se može apstrahirati ideja dobrog Gestalta – vizualnih formi koje su stabilnije i harmoničnije od drugih, budući da je jedino važno da je svaka vizualna forma harmonična.

¹¹ Vidjeti u Skok, P., *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, JAZU, Zagreb, 1976.

¹² Vidjeti Bem, D., *Self-perception Theory*, 1972, i Rothman, A., et al, *Attributions of Responsibility and Persuasion*, 1993. Teorija atribucije sugerira sliku svijeta u kome se sve pojavljeno atribuiru – sve se povezuje iskazom analogije i metafore. To također sugerira da je prostor naše savremene kulture skroz prekriven određenjima – potpuno je definiran i simboliziran, te ne obitava ništa neodređeno. U njemu nema ništa što nije kategorizirano u znanje i pojam. Svaka je pojava objašnjiva i sve se stvari i činjenice mogu dovesti u vezu na način izvjesnog sistemnog, često kauzalnog odnosa. Teoriji atribucije pogoduje "diskurzivno" i "lingvističko" stanje umjetnosti.

vezuju u značenjima. Tako proizlazi da je svaka slika, bilo umjetnosti ili izvan nje, iskaz harmoničnog (reda), ali i da se sva značenja pojavljuju kao iskazi uređenosti i harmonije. Uz tu "osuđenost na red", koja, bez obzira na naučna pojašnjenja, dolazi kao iskaz savremenosti i njenog skeptičnog pogleda na svijet, postavlja se pitanje kako razlikovati 'lijepo' od 'ružnog' umjetničkog djela? Jer, svako djelo se pojavljuje kao 'lijepo' i 'harmonično'. Ili, to, kako je naprijed rečeno, nema previše smisla – odnosno, treba potražiti i izmjeriti druge vrste redova koji se pojavljuju unutar umjetničkog djela i njegovog iskazivanja.

Kritika

Kritika je, svakako, aktivan i stvaralački iskaz o umjetničkom djelu. Čini se suvišnim dokazivati kreativni potencijal kritike u smislu samosvojnog iskaza, ali je uputnije promatrati kritiku i djelo u povezanom iskazivanju. Tako, naprimjer, kritičar mora načiniti svojevrsnu imaginarnu (re)kreaciju opserviranog umjetničkog djela, i to u polju koje je inherentno tom djelu (slika, prostor, tekst, akcija, itd.) a ne samoj kritici (tekst). Zatim taj iskaz mora prevesti u tekst. Na tom putu, kritika je uvijek bliže ili dalje samom djelu, i može ga potpuno zaobići. U tom djelovanju, u tom svojevrsnom paralelizmu djela i onog što se predstavlja kao njegova refleksija, rađa se i drugi, novi estetski iskaz. Tako odnos kritike i djela, a ne sama kritika, sugerira novi estetski iskaz.

Kritika je, dakle, stvar unutarnjeg promatranja i kreacije unutar određenog stvaralačkog polja. Kad je to polje slika, a sam kritičar djeluje isključivo u polju tek-

sta a ne u prostoru prevođenja slike u tekst, kritičar spekulira umjetničko djelo njemu izvanjskim sredstvima, i daleko je od njega.

Nedostatak kriterija vrednovanja umjetničkog djela unutar savremene umjetnosti, problem koji je detektiran još u razdoblju moderne, javlja se kao akutan. Budući da su danas zajednički kriteriji određenja, prije svega oni stilske pripadnosti, skoro potpuno neupotrebljivi, mora se pronaći unutar samog umjetničkog djela, pripadni kriterij, i on mora biti čitljiv. Tako se otvara pitanje "da li bi svako djelo moralo sugerirati svoj kriterij iščitavanja"! I, da li je to uopće moguće? Taj kriterij može usložniti strukturu umjetničkog djela sugerirajući pojavu dodatnog sloja semantičkog ozračja. Zapravo, radilo bi se o množini mogućih kriterija koje sugerira jedno umjetničko djelo u smislu njegovog određenja. Tu na scenu dolazi projekcija i afinitet samog kritičara, i neka vrsta njegove kreativne projekcije o tome šta je zanimljivo, vrijedno i karakteristično u jednom djelu, i sve to osvijetljeno s različitih stajališta.

Pitanje je gdje će se postaviti kritika u odnosu na pripadnu kulturu i društvo, kao i u odnosu na "malu kulturu" koju iskazuje umjetničko djelo samo. Na svaki način treba izbjeći da kritika i kritičar budu konačni arbitri umjetnosti. Također, kulturološki promatrano, često se javlja tendencija da kritika i kritičar postanu "vlasnici umjetnosti i kulture" koju promatraju. Takav je stav u sebi samom protivan biću kulture i biću umjetnosti.

ZNAKOVI KOJI NEĆE DA BUDU ROĐENI

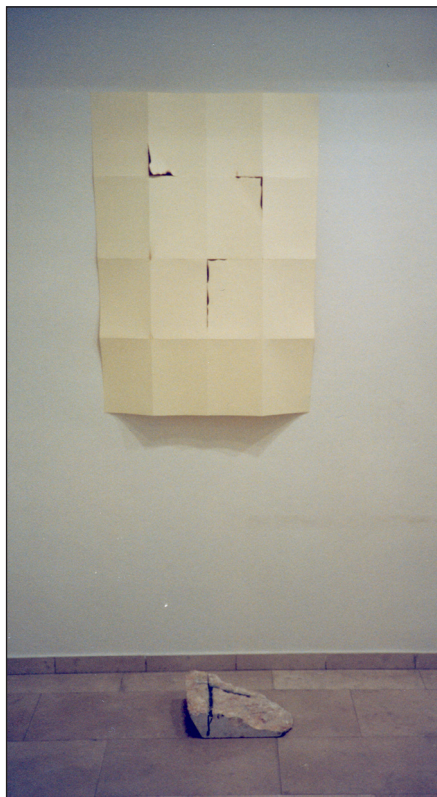
Materijali izražavaju duhovno jedinstvo forme unutar pojavnih iskaza. Tada postoje kao skulpture, kuće, ili bilo koji materijalni iskaz svakodnevnog života i njegovog svijeta. Ono što ih drži na okupu, ona sila koja ih drži zajedno i tvori formu jeste, prije svega, supstancija duhovnog, koja se može uočiti i kao aura kreirane forme. Kad se materijali razdružuju, kad gube vezivno tkivo i auru stvaranja, unutar njih preostaje sjećanje na prethodnu egzistenciju. Preostaje obrazac formalnog ustrojstva. Sa stanovišta kulture, ali i šire, savremeno svijeta je u djelićima, dekonstruirano na sastavne dijelove. Savremenost je izgubila jakost i boju, produktivni napon. Duhovne i materijalne čestice su u rasutom stanju, u početnom stanju kulture. Upravo takav mentalni i kreativni model moguće je pridružiti instalaciji Mirsada Šehića, koja nosi naslov "Geo-metrija: Iza reza", i predstavljena je unutar serije izložbi umjetnika grupe "Deset plus", održane u februaru 1999. godine, u sarajevskoj galeriji *Roman Petrović*.

Označenje prostora između slike i instalacije

Instalacija Mirsada Šehića je zasnovana na dvije najzgodnije odvojene kompozicije: kamena postavljenog na podu, u koji je urezan pravi ugao, i zidno postavljenog lomljenog papira, koji reflektira situaciju kamena i u

njemu urešenog pravog ugla. Kamen je u sirovom, prirodnom stanju, samo sa naznakama obrade i lomljenja u vidu ostataka zaravnjenih i uglačanih ploha. Pravi ugao je nastao grebanjem i utiskivanjem srebrene žile, te je ukupni utisak da je pravi ugao datost, iskaz stvaranja koje nije proizvod ljudskog djelovanja. Ako ljudskog djelovanja i ima, ono mora biti smješteno u oblast društveno iracionalnog i nediskurzivnog iskaza.

Općenito, pravi ugao simbolizira početak svake kulture. To sredstvo odvajanja od prirode je i najbliža tačka kojom kultura dodiruje prirodu. Premda iskaz jasno suprotstavljen organskim oblicima, pravi ugao se ne mora nužno prihvaćati kao racionalna izmišljotina ljudskog uma. On je u instalaciji Mirsada Šehića više spontani prapočetak kulturnog i društvenog. U okomitoj projekciji kamenih komada nalaze se na zidu postavljeni pravougaonici praznog papira. Papir je lomljen, podijeljen vertikalno-horizontalnom rešetkom u niz malih pravougaonika proporcioniranih kao cjelina papira. Tek ponegdje, po ivicama lomljenja, na papiru je artikulirana naznaka pravog ugla, koji je nastao otvaranjem i nagorijevanjem ivica rešetke. Sasvim je jasno da je papir odraz zbivanja u kamenu. Smjer primarne recepcije je od kamena prema papiru; njoj slijedi sekundarna recepcija suprotnog smjera, koja sugerira izmjenu simbolne funkcije. Ustvari, djelovanje u kamenu je osnova, prazni papir treba da prihvati njegovo simboliziranje. Zato je papir tako strukturiran, zato on reflektira svojevrsnu matricu oblikovanja i govorenja, u skladu sa kojom, i po kojoj, treba nešto da se desi. On je matrica koja čeka djelovanje i popunu, ali ne postaje polje simbolizacije.



Zajednička shema svih izložaka – instalacija, na izložbi "Geo-metrija: Iza reza", jeste odnos dvije likovne cjeline. Prvu cjelinu čini dvodimenzionalni iskaz papira u pravokutnom formatu, u postavci i proporciji tradicionalne slike umjetnosti (poput one u slikarstvu i grafici). Drugu cjelinu čini trodimenzionalni iskaz jednog komada lomljenog kamena. Odnos dvije likovne cjeline je višeznačan. Svakako, jedno od najznačajnijih sugeriranih značenja jeste "kultura – priroda", jasno izraženo odnosom papir – kamen. Papir i kamen također sugeriraju značenje "duhovno – tjelesno", ali je ovo ipak sekundarno. Ovo djelo otvara nizove konceptualnih promišljanja, među kojima je značajno iskazana ideja "rađanja prvobitnog znaka".

Odnos kamena i papira je odnos označenog i znaka. Označeni iskaz se odnosi na zbivanje blisko prirodnom. Mjesto znaka je sasvim logično papir, središnje sredstvo bilo kog simboliziranja. Zato papir sugerira ispis i govor. Govor koji se iščekuje, ali se ne dešava! Slika ne biva simbolizirana, ili, čak prevedena u diskurs pisma. Zato, papir ne smije biti iscrtan i ispisan, on mora iskazivati čekanje vremena njegove artikulacije u stvarnosti koja je slaba i fluidna.

Svijet kamena urešenog linijama pravougaonika čeka da bude kondenziran i sublimiran u sliku. Civilizacijskim iznalaskom znaka, smislenošću *homo symbolica*! Proizvođenje bezbrojnih znakova koji nemaju punoće unutar presimbolizirane savremenosti jeste na rubu smisla. Sljedstveno tome, u instalaciji Mirsada Šehića, slika izostaje. Sveukupno, nestvorena simbolizacija, nestvorena slika, ne-slika, ipak, tvori svojevrsne iskaze i govor, stvarajući prijeko potrebni napon i energiju sinteze. Znak koji se tvori od "nepopunjene" forme postaje, tako, vrlo znakovit. Funkcija znaka biva znatno proširena od proklamovane. U uslovima kad savremeno društvo i kultura ne mogu proizvesti jasno kodiran elementarni znak, nediskursivni govor se pojavljuje. Kako uslovi savremenosti nisu sazreli, Mirsad Šehić generira predsimbolni, ili, bolje, proto-simbolni iskaz znaka. On generira nedovršene znakove i znakove koji neće da budu rođeni, znakove otvorenih i nedovršenih simbolizacija. To je pristup koji sugerira produktivnu kritiku stvarnosti.

Nemušti jezik

Ukoliko se, ipak, data simbolizacija prihvati kao dovršena, onda se radi o promociji uvijek novog primordijalnog govora svijeta i društva. Onog govora u kome je simbol vrsta nemuštog jezika. U tom je smislu lomljeni papir dovršena slika bez rama, ali i bez eksplicitnog značenja. U njemu je sadržana neupitnost materijala i prvotnost i započetost kulture, gdje nova simboličnost reflektira referentno znaka (kamen sa urezanim i ugrebanim pravim uglom) i preuzima nešto od njegove materijalnosti i reificiranosti. Znak koji govori ekspresijom širenja, težnje za trodimenzionalnim i plastičnim, težnje za materijalnim... To stvara napon koji je vezan i s odnosima kamen – papir i označeno – znak, te se može iščitati kao želja za djelovanjem.

Svojom čvrstom prostornom postavkom, koncepcijom nedovršenih ili negeneriranih znakova i slika, pravougaoni papiri sugeriraju slike "prozora". To je logična konotacija onog što bi htjelo i moglo biti slika, čija je matrica komponiranja od jednoliko izmjenjivih pravougaonih shematizama koji imaju analogiju u univerzalnoj predodžbi "izotropnog i homogenog zemljinog polja"¹³. Karakter tog nijemog govora proizlazi iz karaktera elementa zemlje.

Materijalnost i pravougaonost iskaza, urezivanje u prirodni materijal itd., sasvim jasno grade prostor iskaza *Land-arta*, odnosno, *Earth-arta*, premda u, naizgled, nepripadnom ambijentu. U tom je kontekstu minima-

¹³ "Izotropno zemljino polje" je opažajno-spoznajni karakter koji se vezuje uz element zemlje. Šire, vidjeti u knjizi: F. Hadžimuhamedović, *Metafizika kuće – elementi Zemlje, Vazduha i Neba kao percepcijsko naslijeđe*, ZORO, Sarajevo – Zagreb, 2008.

lizam tek karakter krajnje pročišćenog iskaza instalacije Mirsada Šehića, a ne određenje njenog artističkog djelovanja i mišljenja. Opći okus metafizičkog učinka je nedvojben. Uostalom, sugerirani elementarizam ne može a da ne bude metafizičan. Otvoreno je pitanje da li metafizička prisutnost pripada početnom ili zaključnom djelovanju instalacija Mirsada Šehića.

SCENOGRAFIJE ZAMRZNUTIH AKCIJA

Slike Amera Bakšića¹⁴, predstavljene na kolektivnoj izložbi grupe "Deset plus" u sarajevskoj galeriji Roman Petrović, izrazito su karakterne. One su sastavljene od tek nekoliko elemenata – jednostavne su i lako prijemčive. Prvi prilaz ovim krajnje uprošćenim kompozicijama jeste nedvojbenim angažiranjem oka: izrazito snažna ekspresija svijetlog, nepravilnog i teksturiranog komadića izderanog i ponešto isječenog papira. Papir pliva u polju tamnog, po modelu modernističke apstraktne forme koja pliva u nedeterminiranom prostoru/polju i nadilazi vremensko. U drugom sloju recepcije, otkrivamo da se u, na prvi pogled prazni papir, smjestio i skupio čitav jedan svijet, čvrstog unutarnjeg ustrojstva.

Narativno ustrojstvo slike

U ovom sloju otpočinju konceptualizacije viđenog koje je moguće otkrivati kroz odgovor na pitanje zašto su slike Amera Bakšića lako prijemčive. Odgovor valja tražiti u osnovi scenografskog i narativnog ustrojstva slike koju on gradi. Minimalizirani, okoštali ostatak slike, bolje, shematizam slike, gotovo da je prešao u narativnost i riječ, pri čemu, slika ne gubi svoj osnovni učinak. Takav koncept slike sugerira onu olakšanu

¹⁴ Izložba je održana u martu 1999. godine.

komunikaciju koja je prijeko potrebna savremenom recipijentu, i omogućava lako prevođenje slike u riječ. Traži se i iznalazi balans slike i govora, gdje, zapravo, likovne scenografije Amera Bakšića jesu sav sadržaj scene koju tvore. Zato se tematike scena iz života dešavaju u kulisama prazne scene. Ta scenografičnost jedan je od razloga savremenosti slika Amera Bakšića. Uostalom, scena i postoji da spoji, simbiozira riječ i sliku. Ostvarene slike imaju punoću i nisu potpale pod usud kraja 20. stoljeća, gdje riječ destruiira sliku, oduzimajući joj unutanji kvalitet, perceptivnost, čulnost i upotrebu oka u procesu njenog usvajanja.

Nasuprot, te se slike približavaju smislu govorenja, koje im omogućava upotreba tek nekoliko elementarno socijaliziranih znakova, u jasno čitljivim odnosima slikovne sheme. Komad svijeta jedne takve scene sugerira situaciju koja može biti pojednostavljeno iščitana i opisana kao "govor", gdje je "(jedan) čovjek, jasno stojeći na horizontalnoj podlozi, izložen padavinama koje logično dolaze odozgo, iz prostora forme koja bi mogla sugerirati Sunce, ali, moguće, i svjetiljku". Ili, govor scene u kojoj "u uglovima praznog pravougaonog rama obitava (jedan) čovjek i (jedan) izvor svjetla, drugi čovjek je izvan rama i izvanjski promatra sve". Ovakva i druga iščitavanja moguća su radi značenjske strukturiranosti i pročišćenosti svake ostvarene slike. Tako je njen model sam čovjek naspram prirodne ili artificijelne nepogode; na obzoru slike ničeg više nema. U tom neraskidivom međuodnosu čovjeka i njemu izvanjske sile i utjecaja, čovjek im se odupire, ali mu oni, jasno, pomažu da i sam opstoji. Arhetipske scene i elementi: vertikalna – čovjek, horizontalna – zemlja, ali i opći smisao čovjekove egzistencije, s trećim

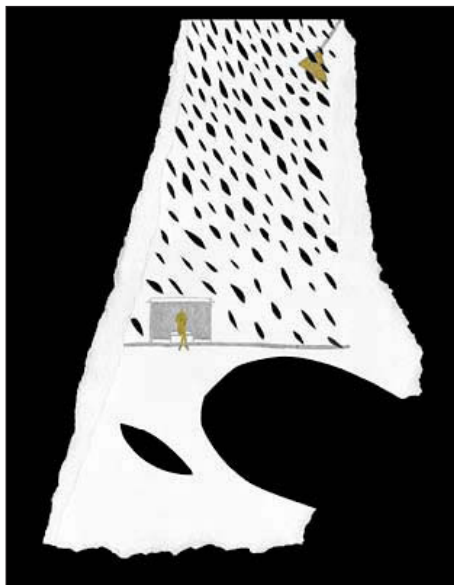
ili četvrtim elementom, koji određuje ukupni karakter slike, jesu rječnik tih scenografija. Čovjek propituje, i biva propitivao, o bazičnoj ljudskoj orijentaciji, odnosno, osnovnim ljudskim vrijednostima.

Egzistencija naspram akcije

U osnovi svih slika krije se sljedeći estetski obrazac: pasiviziranost i izgubljenost u svijetu naspram namjeravane, sugerirane, ili tek slučajne, i ovlaštene akcije. Neakcija naspram akcije, koja se ne događa. Stanje naspram želje za njegovom promjenom!? Taj estetski obrazac je viđen i variran u različitim oblikovnim iskazima u historiji umjetnosti a ovdje artikuliran delikatnim naponima forme i značenja, kao refleks ukupne slikovne situacije, gdje su slike scenografije zamrznutih i pasiviziranih akcija.

Transparentno artikulirani egzistencijalizam, kao tematski okvir svih slika, moguće je, naprimjer, povezati sa filozofijom egzistencijalizma, ali i sa manje pretencioznim pojašnjenjima egzistencije koji se mogu kretati ka žanr-scenama običnog i svakodnevnog života. Ovo drugo je više mogućnost i naznaka nego je artikulirano. Ipak, svojevrsno egzistencijalno dvojstvo ukupnog iskaza, žanr-scene i metafizičke slike preostaje. Komad svog svijeta, izdvojenog od ostalog, jeste i "moje ostrvo koje pliva u (is)praznom prostoru i neprstoru", ali i mogući vježbovni zadatak za rješavanje svakodnevnih sitnih životnih problema. Metafizičko značenje podupiru sredstva elementarne (s)likovnosti, oblika i boje – dovoljno ekspresivnih, kompozicije "ovlaštene i neprecizne", upotrijebljenog materijala (papir) sirovog i čulnog, ali mogu biti i mjesta njegove dekonstrukcije.

Elementarna slikovnost osigurava konceptualni učinak i recepcijsku nadogradnju slike – osnovu slike na kojoj njen promatrač može dograditi svoj subjektivni doživljaj svijeta.



"Poderotina papira" je forma na kojoj je zasnovana i likovna i značenjska kompozicija. Ta poderotina uokviruje komadić stvarnosti – sliku/scenu svakodnevnog života, u kojoj je kretanje zaustavljeno i "zamrznuto". To sugerira da je i svaka druga čovjekova akcija – naročito ona mišljenja, zaustavljena, tako da je čovjek u egzistencijalnoj situaciji trpljenja i osuđenosti na čekanje. Konačno, "poderotina papira" se javlja kao "poderotina života": sva je savremenost na neki način sazdana od krhotina, od shizofrenih komadića stvarnosti, dok cjelina izmiče čovjekovom obuhvatu. U tom svijetu dijelova, u svojevrsnom kolažu komada stvarnosti, ljudi, zapravo, obitavaju u njihovom međuprostoru. Ta tama, koja prijeti i koči svako djelovanje, likovno je artikulirana prijetecom crnom formom koja gospodari slikom.

Otvoreno je pitanje budućnosti ovih slika Amira Bakšića. Metafizičko ili ne-metafizičko? Hoće li prevladati

jedno, drugo, ili će se pojačati naznačena slojevitost i dvojstvo iskaza. Odgovor mora biti u polju definicije centralnog smisla i mjesta slike – akcije, dešavanja koje se iščekuje, a ne dolazi. Ta dilema Amera Bakšića nije subjektivna. Ona je mogući model frustraci-one situacije savremenog čovjeka, ali i samog stanja umjetnosti i kulture, sa upitom kojim putem krenuti. Dilema: prema metafizici ili prema svakodnevnom životu nije razriješena. U međuvremenu, "sam je čovjek u aranžmanu čekanja – beskrajno usporenih ili zaleđenih pokreta i misli".

U ovom slijedu razmišljanja, situacija svih slika je uporediva sa mogućom metaforom: beskrajno duga priprema skakača s motkom. Granica koju treba preskočiti zahtijeva stvarni tjelesni napor i fizičko postignuće ili ona označava nekad primamljivi transcendentelni cilj nadilaženja granica. Učiniti, ili samo čekati? Ali, zar je bitno s kojim ciljem skakač skače? U situaciji u kojoj jesmo, moguće je jedino prihvatiti sam akt skakanja za sebe, samu akciju i akcijanje¹⁵ koje život natura i daje mu neki elementarni smisao? Egzistencijalni iskaz se, ovim slijedom, može prihvatiti tek kao naznaka ljudske strepnje. U tom smislu nema beznađa, slike Amera Bakšića iščitavamo kao ravnotežu blagog ali sveproširućeg nemira.

Destrukcija rama slike

Slika se rađa samo kao ogranični svijet, ne kao njegova beskrajna ekstenzija. Drugim riječima, slika je

¹⁵ "Akcija i akcijanje" su ovdje svojevrсни malrauxovski termini i odnose se na osvajanja elementarnog smisla življenja. G. A. Malraux, 1901.-1976. g., pisac egzistencijalističke potrage za ljudskom slobodom, također i političar.

metafizika koja ostvaruje, nekom svojom unutarnjom tehnologijom, sve dijelove na okupu. Slika može postojati samo u srazu sa drugom sveslikom (sveprostrućom slikom – svijetom – metafizikom), sa kojom uspostavlja kontakt granicom, odnosno ramom. Ram je, zato, više od pukog nosača slike, ili materijalnog iskaza, onoga što sliku uokviruje. Ram je sam smisao slike. Centralno mjesto savremene umjetnosti, ali i mjesta razrješenja pitanja načina simboliziranja (savremenog) svijeta, jeste ram.

Projekat savremene umjetnosti, odnosno jedna njena linija, zasnovana je na nadilaženju, destruiranju pojavnosti i smislenosti rama. Budući da okuplja "čisti simbolizam", ram mora, u projektu savremene umjetnosti, biti napušten. Figurativno rečeno, iz sterilnog svijeta simbola uokvirnog ramom i svoje simboličke egzistencije, Leonardova Mona Lisa mora iskočiti – mora izaći iz okova slike i okusiti nešto od stvarnog života (uslovno, od stvarne ljudske egzistencije). Jedina je opasnost da, udaljavajući se od rama i njegovog smisla, iskaz savremene umjetnosti izgubi potpuno svoj simbolički iskaz, odnosno, da izgubi spoznatljivost i značenje. Slike Amira Bakšića destruiraju klasični iskaz rama i tvore svoj ram, odnosno, svoju sliku i svoj simbolizam. Taj simbolizam ne raskida sa stereotipima slike prethodnog perioda, štaviše, ostacima slikarskog postupka on ih usmjerava i prerađuje prema reduktivnoj slici i znaku. Minimum slikarstva (linija, obojenih ploha...), dvodimenzionalni tretman sa sudarima znakova perspektivnog prostora, i sl., ipak ne vode u grafizam iskaza. Novi ram omogućava simboliziranje visokog nivoa. Ali, novi je ram – nova slika, nepravil-

ni komadić svijeta koji je napustio kulturalizirani okvir pravougaonog djelovanja.

Znakovi kulture

Tragovi i znakovi kulture tvore svojevrsnu inverziju, javljajući se unutar slike, kao njen sadržaj. Radi se o grafiziranim iskazima pravog ugla, pravougaonih i dijagramskih mreža itd., nedvojbeno znakovima kulture savremenog doba. Kultura, a u nekom smislu i način spoznaje svijeta, nije, dakle, svojstvo uokvirenog, izvanjskog i obolno predstavljenih slika. Ili, kultura nije okvir, nego je i način i sadržaj djelovanja. Takav pristup slici i kulturi sugerira njihovo daljnje istraživanje. S obzirom na takvu koncepciju rama/slike sasvim je razumljiva navedena jednovremena slikovnost i narativnost, razumljive su instalacijske postavke nepravilnih komadića slika (stvarnosti) izvan izvan ravni slike i pravougaonog rama. Konačno, reducirana slika minimalističkog okusa, ostaje slika.

Ne želeći se odreći čulnog jezika slike, Amer Bakšić odbija da ga, pod naletima savremenih ideologija oblikovanja, totalno destruiira u korist značenja bez slike, onog artističkog iskaza koji se "može ispričati a da ne mora biti viđen". Pri svemu, Amer Bakšić usvaja eksplicitni način govorenja u savremenosti. Na svoj način, taj je stav poziv i o promišljanju naslijeđa, historičnosti, itd., slikarstva kao medija. Sve su opcije otvorene, dok čekamo šta će nam savremena umjetnost, i Amer Bakšić u direktnom dijalogu s njom, donijeti sutra.

SLIKE ELEMENTARNOG SVIJETA

Ideja o metafizičkom karakteru likovnog djelovanja svih onih slikara koji su neraskidivo utopljeni u bosansku unutaršnjost i njenu tradiciju dugo se vremena čini vrlo smislenom. Slijedom te ideje, iskazi elementarizma u radovima trojice umjetnika Mirsada Konstantinovića, Amera Bakšića i Mirsada Šehića¹⁶ samo su osobeni imenitelj metafizičkog. Radove te trojice umjetnika možda je moguće čitati i kao ustanovljenje osobenog likovnog pravca sa odrednicom elementarizma.

Mirsad Konstantinović: Neumitnost cilja

U arapskoj poslovi "Psi laju, karavana prolazi" metaforu svakodnevnog, prolaznog, i nevažnog preuzimaju psi, nasuprot, karaktera vječnog, tajnovitog, neumitnog i nezaustavljivog kretanja u izvršenju visokog i svetog cilja metaforiranog karavanom. "Psi" i "karavana", u poslovi, označavaju dva oprečna čovjekova djelovanja. Plan svakodnevnog je plan ovostranog, dok je situacija karavane uvijek onostrana. Transcendirajući materijalno i samu našu prisutnost ona je uvijek neuhvatljiva u svom putu, nikad do kraja obuhvatljiva u svom smislu.

¹⁶ Ovaj je napis vezan za likovne radove navedene trojice umjetnika, koje su izložili na njihovoj zajedničkoj izložbi u *Gradskoj galeriji* u Bihaću u martu 2000. godine.

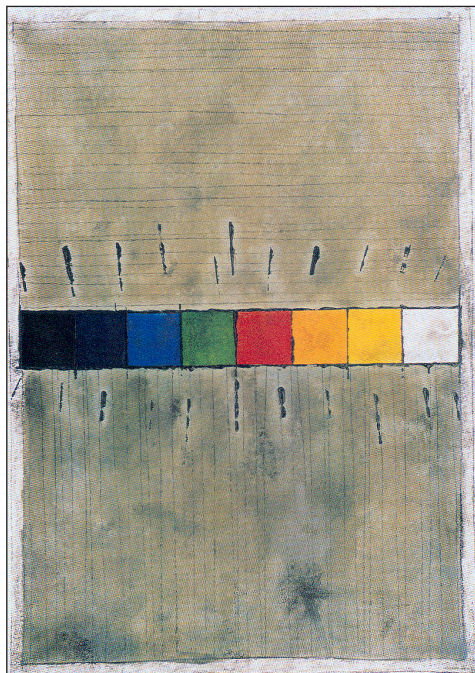
Cjelokupno novije likovno djelo Mirsada Konstantinovića može biti označeno pojmom "karavane". Doslovno i metaforično! Radi se o centralnom karakteru, koji ne mora imati svoje najizravnije formalno obrazloženje. Njegove grafike, jasnog geometrijskog i apstraktnog karaktera, već izvjestan broj godina zaobilaze svaku priču o aktualnom grafičkom usmjerenju ili pravcu. Autor kao da nije zainteresiran ni za etabliranje mogućeg vlastitog stilskog usmjerenja – njemu je jedino važan unutarnji poriv putovanja. Tačnije, on mora da putovati.

U poznatoj grčkoj skulpturi Posejdona¹⁷ zamišljamo trajektoriju puta njegova ubitačnog harpuna, koju naznačuje zamah njegove figure. Harpun će, naravno, neumitno poput sudbine, preći svoj put, pogoditi i uništiti cilj. Takve unutarnje trajektorije iscrtava Mirsad Konstantinović. Odnosno, recepcija jedne grafike Mirsada Konstantinovića ne može započeti ako odmah i bez ostatka ne uronimo u takav duhovni svijet, u kome osnovu slike – kompozicije bazirane na jednom horizontalnom potezu, početno usvajamo intuitivnom recepcijom. Potom, u sliku ulazimo i njenim svojevrsnim laganim racionaliziranjem, kroz kojeg se mogu iščitati elementarni simboli. Premda je horizontalna linija višeznačna, ona je, prije svega, sama "karavana", odnosno, trajektorija onog neumitnog leta harpuna.

Horizontala je tu također egzistencijalni i likovni minimum svakog minimuma. Pažljivije gledajući, otkrivamo da je ona dinamizirana vertikalnim naglascima na različite načine. Jednom je to izmjenjena jakih boja koje sa horizontalom čine svojevrsnu simboličku sinusoidu,

¹⁷ Skulptura u bronzi Posejdona (ili Zeusa), 460.-450. g. pr. n. e.

jednoliko promjenjivi ritam – najelementarniji od svih čovjekovih iskaza. Ta formalna izmjena jasno napreduje linearno, uvijek artikulira smjer, pretežno slijeva nadesno. Drugi put je to dinamiziranje horizontale (egzistencije), u kojoj, iznenađujuće, obitavaju formalizmi uparenih trokuta (svetog). Trokut uvijek ima formalni karakter vertikalnog.



Pulsacija kretanja elementarnih identiteta – elementarnih boja, u jasnoj naznaci likovnog kretanja slijeva nadesno. Ustvari, to je slika praritma, koji čini matricu svake likovne pojave a dolazi iz prostora pulsacije ljudskog srca, njegovih sinusoida. U svemiru Mirsada Konstantinovića, valjda, ne postoji ništa drugo nego jednolikoizmjenjivi ritam neupitnog pravca i smjera kojim se sve postojeće kreće.

Ukoliko uvažimo navedeno, lako iščitavamo grafike Mirsada Konstantinovića. U ciklusu "Art and Language" centralni element čini niz kvadrata ("karavana"), dinamiziranih bojom u razvojnom iskazu od crne ispune, prezasićene do neprelaznosti, do bijele ispune, oslobođene svakog napona. Između njih, slijeva nadesno kreće se traka elementarnih bojenja svijeta, ali prije svega razvojnost koja sugerira oslobođenje od prezagušenosti materijom. Tako je konačnica formalno prazni bijeli kvadrat, spreman za duhovni zaključak i za obitavanje svetog. Imenovanjem pojedinih slika ("Orange", "Blau", "Weiss"...) vrši se prozivka boje unutar uređenosti niza – svojevrsnog stroja, identifikacija pojedinih elementa svijeta gdje se ne želi i ne može išta mijenjati. "Plavo!" je, tako, naprimjer, naše moguće obraćanja slici kroz identifikaciju jednog njenog sastavnog dijela. Gornje horizontalno i donje vertikalno, linijsko i tonirano pozadi slike jednovremeno i podržava i zakiva kretanje, ali i stvara, horizontalizmom gornjeg, svojevrsne perspektivne naznake. Navedena konformacija daje čvrstinu kompoziciji, gdje vertikale poput stupova podupiru horizontalne forme postavljene iznad.

Ciklus grafika "Bijela' umjetnost – 'crna' umjetnost" ima zajednički koncept sa prethodnim ciklusom, sa jednom formalnom i značenjskom razlikom. Dok se u prethodnom ciklusu samo identificira i proziva stanje svijeta, ovdje se dopušta da on za trenutak oživi i pokaže svoju dinamičku unutarnju građu. Tako je pojedinačni kvalitet svijeta ovdje zasnovan na iskazu dvije elementarne forme trokuta, bijelih ili crnih, uravnoteženih oko horizontale kao donji i gornji trokutovi. Onaj trokut ispod horizontale je likovno usmjeren na-

dolje i simbolizira element zemlje, onaj trokut iznad horizontale usmjeren je nagore i simbolizira element neba. Tako se sintagma "brak neba i zemlje"¹⁸, usmjerane snažnoj afirmaciji svetog, afirmira u čvrstom povezivanju formi i simbola dvaju trokutova okrenutih nadolje i nagore. Formalno, Mirsad Konstantinović to postiže izduženjem, pomjeranjem, multipliciranjem trokutova... – svejedno – oni uvijek ostaju nerazdvojno vezani svojim osnovicama, jedan za drugi, i oba za središnjicu horizontale i, time, povezani s ljudskom egzistencijom preko njenog karaktera horizontalnosti. Ovakvim je pojašnjenjem i simbol Davidove zvijezde sasvim jasan formalni iskaz sjedinjenja dva jednako-kraka trokuta, jednog okrenutog nagore i jednog okrenutog nadolje. Dosljedno sebi, i unutar ovog ciklusa grafika, Mirsad Konstantinović dovršava kompoziciju, sa kvadratima ispunjenim bojom, i naznačava put i nepopitnost smjera svoje "karavane".

Amer Bakšić: Neumitnost življenja

Kako je ranije ustvrđeno¹⁹, u osnovi kreacije Bakšićeve slike, na početku III. milenija, leži scenografsko i narativno ustrojstvo. Tako, u ciklusu "Na horizontu...", njegova sliku artikulira minimalizirani, okoštali ostatak neke prethodne slike, koju ne vidimo, ali koju dokučujemo kao iskaz "obilja" i mnoštva. Predočeni shematizam "isprazne" i očišćene slike, bolje elementarizam slike, gotovo da je prešao u narativnost i riječ, pri čemu slika ne gubi svoj osnovni učinak. Takav koncept

¹⁸ "Brak neba i zemlje" se javlja kao jedna od ključnih sintagmi i poetskih slika – "sanjarija" u knjizi *Poetika sanjarije* Gastona Bachelarda (V. Masleša, Sarajevo, 1982.)

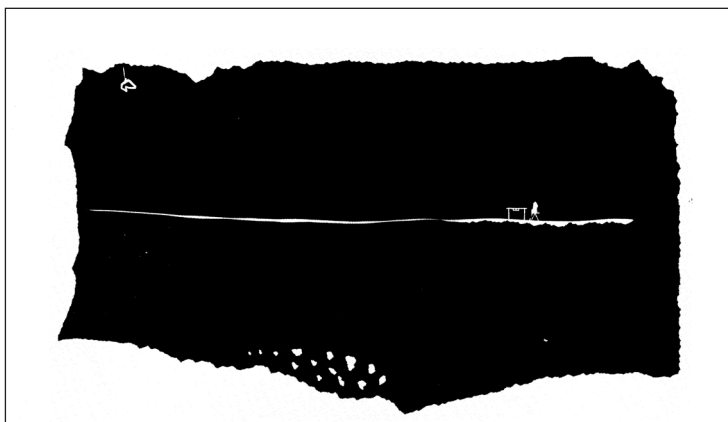
¹⁹ Vidjeti tekst o stvaralaštvu A. Bakšića "Scenografije zamrznutih akcija" na str. 25.

slike sugerira onu olakšanu komunikaciju koja je prije potrebno savremenom recipijentu i omogućava lako prevođenje slike u riječ, gdje scena i postoji da spoji, simbiozira riječ i sliku. Traži se i nalazi balans slike i govora, gdje, zapravo, scenografije Amera Bakšića jesu sav sadržaj scene koju tvore. Zato se tematike scena iz života, dešavaju u kulisama, u praznoj sceni. Ova scenografičnost jedan je od razloga savremenosti slika Amera Bakšića.

U osnovi kompozicije stoje izmjene svijetlog i tamnog, prednjeg i pozadinskog plana. U izmjeni planova figure i pozadine, cjelokupna pozadina, tretirana najčešće kao izrez tamnog, i sama postaje figura apstraktno notirana, tako da se javlja slika u slici. Većina slika je bazirana na shemi iščitavanja, gdje tamno sugerira efekat skupljanja i nestajanja, naspram kojeg se bijela oformljenja javljaju u tragovima, nemoćna da se odupru osvajanju tame. U izrezu tame ipak se nazire horizontalno-vertikalna regulacija svijeta. U bjelinama oformljenja, parčadima usamljenog svijeta skupila se egzistencija.

Ustvari, egzistencija se okupila u dvije vrste znakova, metafizički i nemetafizički notiranih. Nemetafizičke znakove predstavljaju upotrebnici predmeti, kao što su sto i stolica, koji uvijek nose ostatke ljudske egzistencije i simboliziraju je. Metafizički znak je mjesec, koji komponira smisao sa stolom ili stolicom. I svjetiljka je metafizički znak, budući da sadrži značenja svetog svjetlosti, ali ona je i upotrebnici predmet koji sadrži ljudsku egzistenciju. Premda jedna klasa simbola može dominirati, njihova interakcija predstavlja suštinu iskaza. Ipak, centralno mjesto kompozicije čini

horizontalna linija, koja je artikulirana i simbolizirana manje ili više jasno. Horizontala čini smisao ljudske egzistencije. Naspram nje i zajedno sa njom, komponira se vertikalni smisao. U svakoj slici postoji refleks nagore, izvjesno izvorište smisla, koje daje svjetlo mjeseca ili svjetiljke. Karakteristične su slike jednog elementa, portreti ljudske egzistencije, koje, čini se, sublimiraju dvije klase simbola u jednu – u kojoj se čovjek i apsolut stapaju.



Elementarna slika elementarne čovjekove egzistencije, koja ima tendenciju skupljanja – ovdje likovno obrazložena crnim poderotinama, unutar kojih su horizontala čovjekove egzistencije i vertikala njegovog ljudskog dostojanstva tek naznačeni.

Unutar sasvim određenog apstraktnog, odnosno konkretnog izražaja forme i figure recipiramo na granici njihovog viđenja, ali i jasnog značenja. Tako se svaka slika može recipirati i kao apstraktna i kao figurativna. Odnosno, forme su dvostruko kodirane. Savremeni je svijet u stanju kaosa iskaza, vrijednosti, njihovih kriterija, mišljenja..., mnogostrukih uzroka uslijed čega

je teško uočiti i živjeti elementarne ljudske i društvene odnose. Elementarni simboli i njihove hijerarhije su zagubljeni. Ono što se uočava i označava jeste parcijalni iskaz. Je li moguće prevazilaziti data stanja i kako? Amer Bakšić se zalaže za akciju sukladnu vremenu, koja će reinaugurirati i reinterpretirati elementarne ljudske interakcije i njihove simbole. Zapravo, Bakšić formalnom redukcijom svijet čini supstancijalnijim, gdje ga iz stanja zagušenosti premnogim površnim označenjima (formi, boja oblika, riječi, u krajnjem – informacija) prevodi u stanje čvrstog ustrojstva i elementarne simbolizacije. Danas smo opsjednuti gomilanjem informacija, u zabludi da je količina informacija cilj i ljepota svakog djelovanja. Ali, gomile informacija ne obogaćuju nego potpuno destruiraju komuniciranje. Amer Bakšić, očigledno, podvrgava kritici takav svijet, suprotnosmjernim sredstvima, gdje njegov pristup po principu "manje je više" nije modernističko apstrahiranje *ad absurdum*. Također, na svoj način, Bakšić navedenim postupkom restaurira elementarne simbole, ne povratkom u prošlost nego njihovom savremenom potencijom, leksikom i problematikom.

Transparentno artikulirani egzistencijalizam, kao tematski okvir svih slika, iskazuje se kao svojevrsno dvojstvo ukupnog iskaza, jednovremeno kao žanr-scena i metafizički izraz. Komad svog svijeta, izdvojenog od ostalog, jeste i "moje metafizičko ostrvo koje pliva unutar prostora i neprostora". Istovremeno je to i mogući vježbovni zadatak za rješavanje svakodnevnih sitnih životnih problema. Metafizičko značenje podupiru sredstva elementarne (s)likovnosti, oblika i boje – dovoljno ekspresivnih, kompozicije "ovlašne i neprecizne", upotrijebljenog materijala (papir) sirovog

i čulnog, ali mogu biti i mjesta njegove dekonstrukcije. Elementarna slikovnost osigurava konceptualni učinak i receptivnu nadogradnju slike, osnovu slike na kojoj njen promatrač može dograditi svoj subjektivni doživljaj svijeta. Optimizam ili pesimizam, kao emanacija cjelokupnog ciklusa slika "Na horizontu..."? Čini se da je najtačnije odrediti dato kao stanje napete ravnoteže i iščekivanja šta će se dogoditi, u kojoj budućnost, ma kako naznačena navedenim slikama, ipak nije određena.

Mirsad Šehić: Neumitnost geo-metrije

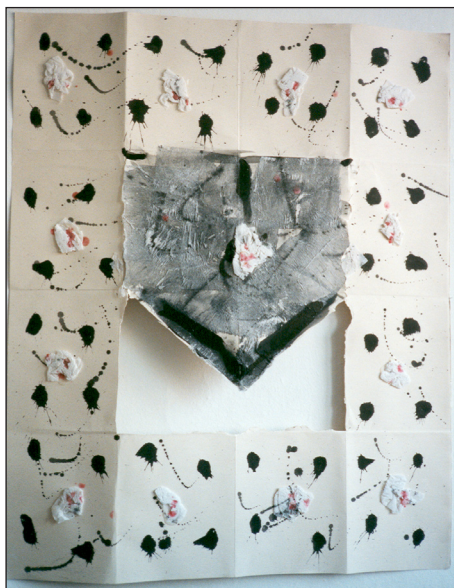
Djelo Mirsada Šehića "Geo-metrija: Ugaone varijacije" uslovno sugerira dva likovna iskaza, premda se radi o jednom konceptu i jednom likovnom ciklusu. Slike su ostvarene tehnikom lomljenog, cijepanog i iscrtanog papira, unutar kojih se mogu nazrijeti tri likovne posebnosti.

Prvi je likovni iskaz zasnovan na formalizmu vertikalnih višelomljenih i neiscrtanih ("praznih") pravougaonih papira. Pristup se može lako predložiti slikarskim platnom oslobođenim oformljenja i ograničenja pripadnog mu rama, u kome započinje svoj pravi i supstancijalni život. U tom konceptu svijeta oslobođenog uokvirenja, oslobođeni pravougaonik ima potenciju beskrajne ekstenzije, i on daje takve naznake. Konačna ekstenzija svakog takvog beskrajnog širenja, širenja "u sve", jeste uvijek apsolutno jedinstvo i harmonija jednog – Bog. Što papiru daje navedeno formativno i formalno svojstvo pravougaonog jeste snaga unutaršnjeg smisla koji proizlazi iz same unutaršnjosti papirnog pravougaonog tijela. Ili, pravougaona regulacija ovdje, kao i regulacija svakog rama, proizlazi iz unutaršnjeg ustroj-

stva, svojevrsnog unutarnjeg rama. Papir u iskazu lomljenosti bubri i želi simbolizirati tjelesna i materijalna svojstva. On je podijeljen vertikalno-horizontalnom rešetkom u niz malih pravougaonika proporcioniranih kao cjelina papira. Tek ponegdje, po ivicama lomljenja, na papiru je artikulirana naznaka pravog ugla, koji je nastao otvaranjem i nagorijevanjem ivica rešetke. Ponegdje je papir, ograničeno, na maloj površini i samo na jednom mjestu skroz otvoren, ali taj otvor, ta crna jama ne generira događanja. Sasvim je jasno da je papir odraz unutarnjeg zbivanja u njemu samom, jer je papir otvoren i pocijepan iznutra. Time se uvodi u koncept unutarnje i vanjsko, odnosno ovostrano i onostrano djelovanja koje se formalno iskazuje kao naprijed-natrag. Uz geo-metriju pravouganog gore-dolje i lijevo-desno, koordinate elementarnog i kosmosa su uspostavljene.

Sveukupno, nestvorena simbolizacija, nestvorena slika, ne-slika, ipak, tvori svojevrsne iskaze i govor, praveći napon i energiju sinteze. Znak koji se tvori od likovno "nedovršene" forme postaje, tako, vrlo znakovit. I sama funkcija znaka biva znatno proširena od uobičajene. U uslovima kad savremeno društvo i kultura ne mogu proizvesti jasno kodiran elementarni znak, nediskursivni govor se pojavljuje. Kako, po njemu, savremenost u svom etabliranom iskazu nije komunikacijski dovoljna, Mirsad Šehić generira predsimbolni, ili, bolje, protosimbolni iskaz znaka. On generira nedovršene znakove, i znakove koji neće da budu rođeni, znakove otvorenih i nedovršenih simbolizacija. To je pristup koji sugerira produktivnu kritiku stvarnosti. Ukoliko se, ipak, data simbolizacija iščitava kao dovršena, onda se radi o promociji uvijek novog primordi-

jalnog govora svijeta i društva. Onog govora u kome je simbol vrsta nemuštog jezika. U tom je smislu lomljeni papir dovršena "slika bez rama", ali i bez eksplicitnog značenja. U njemu je sadržana neupitnost materijala i prvotnost i započetost kulture, koja je uvijek simbolizirana pravougaonim. U svakom slučaju, znak koji govori ekspresijom širenja, težnje za trodimenzionalnim i plastičnim, težnje za materijalnim, može se iščitati kao želja za djelovanjem.



"Nedovršene forme" Mirsada Šehića. U savremenom svijetu, čini se da stvarima treba odrediti osnovnu, elementarnu mjeru. Prije nego steknu značenja, stvarima treba odrediti geometriju, koja će imati ulogu matrice novih značenja. Tek se onda, unutar tih pravaca i mjera, može pojaviti simbolno označenje, koje je dato kao elementarna likovna pulsacija crno-bijelih tački sa tek naznačenom upotrebom boje koja hoće da ostvari značenja – naznake crvene boje u centrima pojedinih malih slika koje su sad određene geometrijskim rasporedom crnih i bijelih tački.

Drugi je likovni iskaz, najjednostavnije opisano, dopuštanje da se prethodnoj "nestvorenoj slici" ipak desi oformljenje čime ona ipak zadobija kvalitet "slike". Naime, pravougaonoj matrici bivše ne-slike dodaju se forme osobenih simbola. Konstelacija odnosa je bazirana na ustanovljenju nove likovne kompozicije: pravougaono tijelo papira sad se u karakterističnim poljima skroz otvara, puca po nagorenim i napuklim ivicama i pravi prostor za djelovanje slike. Jasno dodati na osnovu, kompoziciono sugerirajući prvi plan, vanjskost i eksplicitnu ovostranost, novopojavljeni formalizmi zauzimaju determinirana mjesta. Ti formalizmi jasno simboliziraju unutarnjost, sugerirajući treperenja materije unutarnjeg zbivanja. Zato su oni tačkasti ili kružasti jastvenici, postavljeni u pravougaoni poređak, ali ponekad i sami pravougaonici. Jasnim postupkom dodaju se i iscrtavaju znaci sredstvima elementarnog slikarskog simboliziranja. Ti su znaci okupani i dinamizirani bojom i životnošću poteza koju daje skica – anticipacije životnog, optimizma i vedrine. Skoro da možemo naći elemente igre u tim iskazima. Nameće se poređenje, naravno samo izvjesnog shematizma, budući da su umjetnici i njihova djela međusobno nemjerljivi, sa radovima Pieta Mondriana i njegove američke faze, gdje metafizičku određenost njegove kompozicije u crvenom, žutom i plavom komplementira razigranost i životnost njegovih "Boogie-Woogie" slika. Radost je življenja, prema Mirsadu Šehiću, moguća varijacija sveukupne geo-metrije, koja određuje svijet i nas u njemu.

GEOMETRIJA KAO MATRICA KULTURE

Umrežavanje ljudske egzistencije

U našem savremenom svijetu, koji je još uvijek svijet ljudi koji žive u kućama, među skulpturama i u parkovima, postoji jedan njegov centralni karakter, odnosno, paradoks. To je da se govor i smisao odvajaju od materijalne osnovice pojave i bezgranično se šire u svijet, gradeći svoj, posebni, virtualni svijet, virtualni govor i virtualni prostor. To je proces analogan onom što jeste djelovanje i širenje komunikacije putem radija, televizije, interneta, itd., ali i preklopljiv s njim. Paradoksalno, širenjem i umrežavanjem svijet biva dekonstruiran na subjekt i objekt pojave, na njen nematerijalni i materijalni pol, na dekoncentrirano u sav svijet rašireno virtualno biće "nove tehnologizirane duhovnosti" i na fizički koncentrirane materijalne ostatke pojave. Šta preostaje u tom izmještanju subjekta u svijet, u toj sveopćtoj virtualizaciji pojave, odnosno, u situaciji kad se značenje skroz odvaja od svog polazišta?

Ono što preostaje jeste drugi pol pojave – materijalni ostatak koji hoće da govori a nema formu, koji ima želju da bude iskaz a nema čime. Upravo je takav unutarnji ali i estetski obrazac "Geo-metrije" Mirsada Šehića²⁰, uronjen u primordijalnost materijala i impulse

²⁰ Izložba održana u *Umjetničkoj galeriji BiH* u Sarajevu u decembru 2001. g. pod nazivom "Geo-metrija: Relacije prostornog". Prem-

svakog kulturnog početka. Ostatak pojave, koja može biti i slika ili figura, koju promatra Mirsad Šehić, sirov je u svojoj materijalnosti i sadrži samo naznake formalnog uobličenja i iskaza. Preostaje vertikalna, izvučena iz težine tjelesne i težinske pojave, i horizontala, koja pripada geometriji tla, ali i horizontalnoj ravni ljudskog djelovanja. Preostaju pravci, potezi, unutarne oznake materije, areal prostora koji zahvata materijal, itd. Preostaje sirovi iskaz ljudske egzistencije u mogućem geometriziranom gestu. I sama ljudska egzistencija se skupila u svojevrstu kvadratiziranu "crnu tačku". Preostaje izolirana i elementarna riječ – pojam oslobođen i pročišćen od svih suvišnih slojeva kulturnog. Oslobođeni radikali govora, simbolizacije, koji kulturno neumreženi nemaju punoću smisla, traže ustanovljenje primarne kristalne rešetke ljudske interakcije i komunikacije. U ovoj se situaciji prirodno i artifično, gdje je artifično oznaka za kulturu i njenu komunikaciju, teže stopiti u čvrste iskaze. Tako se pojmovi geometriziraju i postavljaju prostorno u pravouganom određenju – kristalnoj rešetki elementarne ljudske komunikacije koju pronalazi Mirsad Šehić.

Kultura pravog ugla kao sudbina

Proces u kome su se značenje i subjekt protegnuli na svijet, ostavili su materijal u stanju neslike, izvjesne neoformljenosti, tako da i sam materijalni ostatak djeluje oslobođen, također sa mogućnošću beskrajne ekstenzije. Ali ova beskrajna ekstenzija materijala ostaje

da cjeloviti poetski iskazi, ova i dvije prethodne izložbe M. Šehića: "Geo-metrija: Iza reza" (1999.) i "Geometrija: Ugaone varijacije" (2000.) čine ciklus. U tom smislu vidjeti: strana 40 – "Mirsad Šehić – Neumitnost geo-metrije", i strana 19 – "Znakovi koji neće da budu rođeni".

samo težnja, iskazujući primordijalno stanje materije koje iščekuje simbolizaciju. Pojavljuje se i svojevrsna *tabula rasa*, ona u koju treba utisnuti oblik i znak. Zato nema boje u instalacijama Mirsada Šehića, zato su iskazi prostorni, čak i kad kreću iz plošnog iskaza.

U takvom stanju, materijal i ostaci nekadašnje tjelesnosti i pojmovnosti kao da zahtijevaju integraciju. Pojava pravog ugla je naznaka govorenja, ali i stanja materije. Ukupno, to je kultura u svojoj primordijanoj fazi, i to onoj kad hoće da bude a još je nema, to je kultura u nastanku. Jasni univerzalizam i elementarizam ostvarenih djela ne odbacuje vanvremena i metafizička značenja, ali je on jednovremeno vremenski kodiran – sav je u svojoj savremenosti.

Mirsad Šehić konstatira i bilježi savremenu situaciju dekonstruktivnog – svekolikog rastvaranja ideja svijeta i samog svijeta po svim njegovim šavovima, sa svojevrsnim premjeravanjem svijeta – njegovim "geometriziranjem". Geometrija je tu oznaka za integraciju u dovršenu kompoziciju postavljenih elementarizama – kroz njihova sasvim konkretna i materijalna značenja u konkretnom prostoru. Geo-metrija je tu poziv za ustanovljenje novog reda, poziv za akciju.

U uslovima kad savremeno društvo i kultura ne mogu proizvesti jasno kodiran elementarni znak, nediskursivni govor se pojavljuje – Mirsad Šehić generira predsimbolni, ili, bolje, protosimbolni iskaz znaka. On generira nedovršene znakove i znakove koji neće da budu rođeni – znakove otvorenih i nedovršenih simbolizacija.



U svojoj težnji ka reinaguraciji osnovnih i elementnih vrijednosti pojavnog svijeta, ponajprije putem prepoznavanja geometrije kao svojevrsne matrice svake kulture, Mirsad Šehić istražuje djelovanje geometrijskih pravaca uvođenjem promatrača u postavljenu instalaciju, u smislu aksijalnog horizontalnog kretanja. Time instalacija prerasta u drugi, interaktivni medij, ali, ono što je najvažnije simbolički materijal njegovog djela i sama ljudska egzistencija (promatrača) se miješaju. Unutar takvog odnošenja, promatrač konceptualizira djelo u smjeru vlastitih elementarnih a neodvojivih fizičko-duhovnih djelovanja i iskazivanja. Ali, značenja nisu samo prezentacijska – ona koja proizlaze iz kretanja. Javlja se neka vrsta koncentracije označenja, na ukršnicama pravaca, odnosno, mjestima tvorbe pravo-ugla. Tu se, u likovnom smislu javljaju dovršene crne kvadratne forme unutar kojih se nalazi narezani kamen sa iskazom bojenog pulsirajućeg svjetla. Sama kvadratna forma time otpočinje naglašavati vertikalno likovno i značenjsko djelovanje – djelovanje usmjereno uvis. To su mjesta rađanja znaka, ili pravi početak svakog likovnog djelovanja, koje otpočinje "erekcijom vertikale"²¹.

²¹ U tekstu "Neobično obična kuća – Arhetip vertikale u azilu umobolnih", u knjizi *Tekst o arhitekturi* (F. Hadžimuhamedović, DID, Sarajevo, 2001., str. 50-60.) promovirana je ideja da svako likovno iskazivanje supstancijalno otpočinje tek "erekcijom vertikale". U likovnom smislu, to se može razumijevati i kao nastanak linije, forme

Bremenita, ali turbulentna i nejasna, situacija novog, a nestvorenog i nerođenog, jeste tu – unutar naše saviremenosti, u svima nama, u našim kućama, parkovima, klupama, svakodnevnim i malim životnim situacijama. Ona čeka vrijeme svog razrješenja, za koje nam Mirsad Šehić kazuje da dolazi.

Geo-metrija, kao neporecivi simbol kulture, govori, u sveukupnom iščitavanju ovog djela Mirsada Šehića, da je kultura naša sudbina, da ne možemo, čak i kad bismo htjeli, izaći izvan nje.

“koja se uvijek izdiže odozdo prema gore”, odnosno, “otvorena je prema gore”. Šire promatrano, erekcija vertikale ima duboko simbolično značenje, kao jasnu antropološku značajku. Taj je simbol, kao vrsta djelatnog znaka, jasno iskazan u svim kulturama tokom čitave ljudske historije.

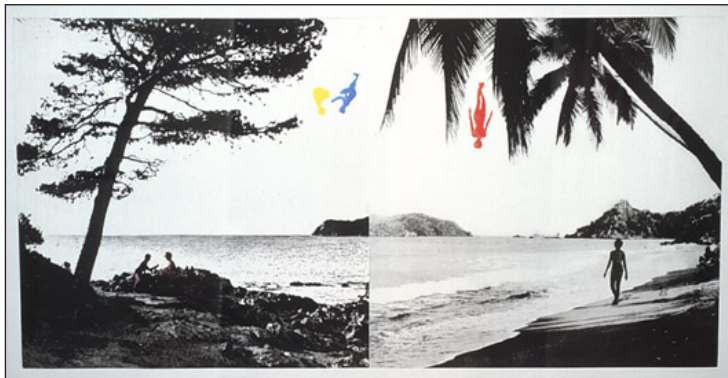
SAVREMENA UMJETNOST I TRANSRACIONALNI ISKAZ

Racionalno naspram trans-racionalnog

Očišćena od svakog "viška" poruka mas-medija i samog računarskog jezika je takva da ne transcendiraju pojavu i ne nadilazi njenu krajnje racionaliziranu osnovicu. Savremena kultura i savremena umjetnost u njoj ne mogu, ako žele da budu imalo na tragu autentičnosti vremena i epohe, a da ne prihvate i ne koriste ovakav jezik. Savremena umjetnost, ponukana ponajprije razlozima okretanja stvarnoj ljudskoj egzistenciji aktivnim djelovanjem iz njenog središta, a ne promatranjem sa strane, time, dijelom nesvjesno, daje potporu reduciranom jeziku binarnog tehniciziranog koda objektivizirane stvarnosti. Ona čak ide dalje tražeći ukidanje svake referencijalne funkcije znaka u kome se on ne obraća samom sebi. U tom je djelovanju jedina opasnost da se simboličko, i time sama umjetnost kao nužno simbolički iskaz, skroz uruše. Ukoliko se ne uruši, velika je vjerovatnost da će umjetnost ukinuti simbol i njegovu punoću, te ostati da koristiti niski komunikacijski nivo znaka.

Gillo Dorfles, govoreći o problemu savremene umjetnosti, navodi da "se umjetnost uvijek oslanja na simboličku komponentu, bez koje bi bila u nemogućnosti da prenese poruku", i kaže: "Da bi zaista dosegla

oblik komunikacije koji prevazilazi intelektualno saznanje i vezivanje za određenu epohu, neophodan je upliv 'trans-racionalne' ideje. Ona može da se spoji sa zamišljenom idejom – *Bildhafte Denken* – koja se smješta u srce simboličke komponente svake umjetničke kreacije. U bliskoj budućnosti ta simbolička vrijednost umjetnosti – koja, danas nedostaje mnogim savremenim ostvarenjima po meni, iznova će se pojaviti. (...) Ta simbolička komponenta mogla bi najprije da dovede do veće 'socijalizacije' umjetnosti – ili, pak, 'estetizacije' društva..."²²



Savremena umjetnost, odnosno, jedan njen dio, programski obrađuje situaciju umjetnosti kao onostrane, i time ukida ideju transcendentalnog sloja kao nezaobilaznog sloja tradicionalne strukture umjetničkog djela. Budući da su simboli "ovdje" i "ne dolaze s druge strane" (iz transcendentalnog prostora), jasno je očekivanje njihovog figurativnog pada iz "visina" tradicionalne umjetnosti. Jedno od značenja ove fotogravure bi se jasno moglo tražiti u tom pravcu. (John Baldessari, Paradise, 1989.-1990. g., fotogravura sa akvatintom u boji)

Ima smisla preklapati pojam transracionalnog sa kategorijom transcendentalnog sloja iz Surioove struk-

²² Opšta historija umjetnosti, Leonardo Arte, Milano, 1997.

ture umjetničkog djela²³. Sasvim jasno, u savremenim promjenama umjetnosti ni ostali slojevi unutar strukture umjetničkog djela ne ostaju nepromijenjeni. Fenomenalni sloj je preusmjeren unutra, u plastičkom iskazu se gube i postaju neinteresntni perceptivni i ekspresivni kvaliteti, a predmetni sloj iskače kao jako važan, težeći da preuzme funkcije ostalih slojeva na sebe, budući da je fizička kvaliteta cilj, a ne polazište djelovanja.

Pojava izvjesnog transcendentalnog sloja može se utvrditi u iskazu savremene kulture kao iskaz virtualnog i kibernetiskog prostora – prostora drugačijeg od stvarnog. Da li je to polje mogućeg artističkog iskaza, koje još kaže da se transcendentarno seli u neke nove prostore i iskaze? "Drugi, drugačiji svijet od stvarnog" jeste cilj dosezanja umjetnosti tradicionalne strukture, ali to nije i cilj savremene umjetnosti. Njen je cilj dosegnuti i dotaći stvarni svijet. Zato, simbol unutar savremene umjetnosti želi biti autoreferentan. Figurativno, "cilj je vidjeti sebe, ali ne u ogledalu"!

Transracionalno kao nadgradnja slike – radovi Amera Bakšića

Karakter transracionalnog u umjetnosti moguće je promotriti u ciklusu slika Amera Bakšića "Na horizontu..."²⁴. Svu ovakvu složenu i protivrječnu situaciju sa-

²³ Transcendentalni sloj umjetničkog djela je jedan od četiri sloja u strukturi umjetničkog djela, prema E. Surioou. Ostala tri sloja su: fenomenalni, predmetni i plastični. (v. Miodrag B. Protić: *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd, 1979.

²⁴ Izložba slika "Na horizontu..." autora Amera Bakšića održana je u galeriji *Roman Petrović* u Sarajevu, u septembru 2000. godine, i predstavlja svojevrsan nastavak istoimenog likovnog ciklusa započetog ranije, a značajno predstavljenog na kolektivnoj izložbi grupe

vremene stvarnosti i umjetnosti, Amer Bakšić prihvata, razvija i problematizira unutar pokušaja rekonstitucije slike. Rezultat do koga dolazi jeste serija dihotomnih iskaza u paradoksalno čistom i kristalno jasnom izrazu serije slika Izgleda kao da umjetnik gradi prostor između racionalnog i transracionalnog. Odnosno, racionalno naspram transracionalnog, nemetafizičko naspram metafizičkog, znak naspram čulnog, figurativno naspram apstraktnog, grafičko naspram slikarskog itd. postavljaju se kao manifestacije jednostavnih a sublimiranih slika.

Slike Amera Bakšića – “crteži od papira”, jednostavne su i shematske građe, sastavljene su od tek nekoliko elemenata. Njihov prvi perceptivni sloj jeste ekspresija poderotine papira, odnosno izreza papira – izreska svijeta u njegovoj crno bijeloj artikulaciji. Ta ekspresija apstraktnog iskaza može se prihvatiti i kao autonomna, premda je on preduslov daljnje recepcije. Tek drugi perceptivni sloj sugerira znakovni sadržaj sastavljen od svega nekoliko elemenata svakodnevnog života u suptilnom iskazivanju značenja crnog i bijelog, prisutnog i odsutnog, materijalnog i duhovnog, itd. Ali, i taj je iskaz dvoslojan. Prvi sloj iščitava se racionalno, kao zbir nekoliko vrlo svedenih znakova, bliskih onima na saobraćajnom znaku ili ikoni kompjuterskog programa. Drugi je sloj čitanja onaj kojim se transcendiraju shematska semantika prvog. Crna ili bijela osnovica, najčešće bliska pravougaoniku, jeste izrez, komadić svijeta, u kome se javlja daljnje izre-

umjetnika “Deset plus”, održane u martu 1999. g. u galeriji *Roman Petrović* i na kolektivnoj izložbi u *Gradskoj galeriji* u Bihaću u martu 2000. g. U tom smislu vidjeti prikaze njegovog rada u ovoj knjizi: “Scenografije zamrznutih akcija” na str. 25, i “Amer Bakšić – Neumitnost življenja” na str. 36.

zivanje i fragmentiranje pojavnog svijeta. Ili, oduzeto svijeta postaje, paradoksalno, osnovica oformljenja znaka koji je i sam izrez. Prazno tvori figuru, odnosno, specifično značenje svijeta koji postoji kao negativ negativa, skroz uronjen u svijet nematerijalnog. Slike se pojavljuju kao kondenzirani i okoštali fragmenti života – svojevrsne scenografije zamrznutih akcija. Time se izražava određena dihotomija, odnosno najčešće dvojna kodiranost znakova. U tamnim ili svijetlim izrezima, u bjelinama ili zatamnjenjima oformljenja, parčadima usamljenog svijeta, skupila se egzistencija koja ima i metafizički i nemetafizički iskaz. Ovaj drugi kod odnosi se na žanr scene svakodnevnog života. Upotrebnici predmeti, tek nekoliko elementarnih tipova – sto, stolica, svjetiljka – izravno prizivaju i simboliziraju ljudsku egzistenciju.

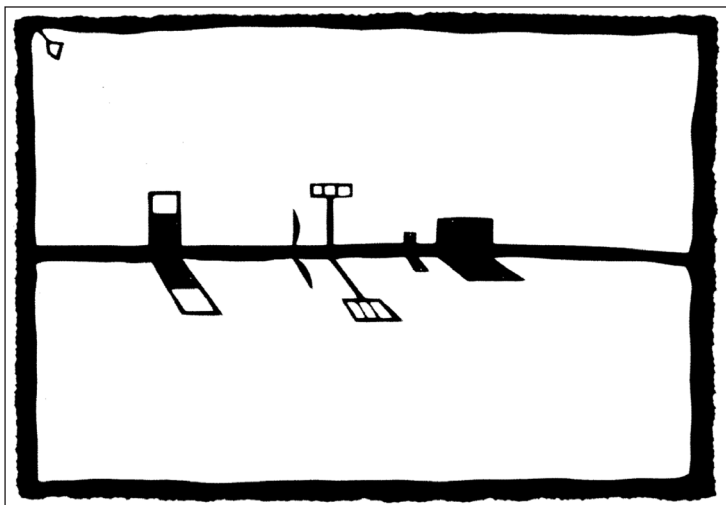
Centralno mjesto svake ostvarene kompozicije čini horizontalna linija, koja sadrži početni i krajnji smisao egzistencije. "Na horizontu..." ništa ne postoji bez horizontale. Slike Amira Bakšića iščitavamo kao ravnotežu onog što se desilo i onog što se iščekuje. Iz ovoga izvire karakteristična metafora savremenog čovjeka i njegove egzistencije u izvjesnom stanju i prostoru "između" – između kategorija, događanja, stvari... Unutar ove zapitanosti, čini se da se ipak pojavljuju znakovi optimističnog i budućnosti.

Unutar ostvarenih slika, jedna naizgled pozadinska tema biva stalno sistematski i suptilno razvijana. Ona sasvim jasno problematizira historijski usud razgradnje slike u polju slikarstva – dešavanje u umjetnosti potkraj 19. stoljeća kad se odbacuje slika i slikarstvo iluzije prostora i mimeze oblika, i u tom smislu odba-

cuje se jedan sloj opažajnog i značenjskog slike. Amer Bakšić rekonstruira to odbačeno naslijeđe slikarstva i njegove slike kao rudimentarnu kompoziciju (horizont, naprimjer), premda je to izričito u tragovima i naznakama. Rješavajući taj probleme unutar ciklusa, Amer Bakšić je, čini se, u situaciji dvojenja u kom pravcu treba razvijati sliku i slikarstvo.

Bakšićeve su slike shemate ljudske egzistencije, sublimat koji uvezuje čovjeka u neraskidivu vezu sa njegovim staništem, vjerovanjima, sa njegovim osnovnim orijentacijama svijeta – njegovim svjetonazorom. Nije slučajno što je Bakšićev elementarni čovjek iskaz prostora življenja – stanovanja. Heidegger utvrđuje odnos postojanja i stanovanja²⁵, gdje bitisanje preklapa pojam staništa. Biti odmah znači stanovati, i obratno. Naravno, stanište nije reducirano na pukost stanovanja ograničenog prostora i mjesta. U tom smislu Bakšić pojašnjava Heideggera autentičnim jezikom u osobenom trenutku ljudske historije. On razvija problem čovjekovog staništa kao minimum ispod koga nema redukcije humanog. Bakšić "okuplja" stanište na jedno mjesto, u predmete i pojave u rasponu od konkretnog mjesta do zvijezda. Tako jedna obična stolica Bakšićeve slike sublimira različite projekcije, odnosno, kao znak konotira mnoga značenja. Ili, četverodjelni prozor sastavljen od četiri kvadrata; da li je to stari tradicionalni prozor, ili je to arhetip prozora, ili je to stereotipni način viđenja – uglati način promatranja svijeta koji racionalizam kulture zahtijeva, ili to uopće nije prozor nego ovovremena geometrijska projekcija četiri kvadrata svojevrsnog apstraktnog svijeta?

²⁵ M. Heidegger, *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd 1982., str. 83-85.



Ova slika, premda urađena u ranijem periodu likovnog stvaralaštva, tematski se veže za novo likovno promišljanje Amera Bakšića. Sam novi tretman figura (crno) a pozadine sterilno-bijelo odgovara promjeni koju je načinio autor, mijenjajući smisao egzistencije (ranije crno) za prostorno djelovanje i akciju (sadašnje bijelo). Centralna tema je vezana za ispražnjene forme ispražnjene egzistencije, koje su svedene na okoštali znak te egzistencije. Tako, "na horizontu" slike nema ničeg drugog sem prostih konturnih figura i njihovih sjena. Figure i njihove sjenke, koji jedni druge komplementiraju, imaju ulogu centralnu funkciju označenja na slici. "Sjenjenje" figura, odnosno sama sjena, jedini su iskaz simboličkog govorenja. Po tom modelu, figura je svijet a sjena je njegov metaforički, odnosno, simbolički iskaz.

Aplikativne slike su specifična vrsta Bakšićevih slika, kad ih uvodi u konkretni prostor življenja, i time kontrastira i komplementira jedno drugim. On ovim aplikacijama sugerira akciju, i, možda, izvjesno razrješenje dilema, karaktera koji nisu osobeni za ostale slike ciklusa. Bakšić aplicira – instalira u stvarni prostor življenja

svoje egzistencijalne shemate. Njihov sraz sa stvarnim i konkretnim življenjem se postavlja kao estetska istina života spram istine življenja, gdje ostvaruju izuzetno sudjelovanje. Esteski obrazac koji izranja iz poređenja dva življenja – prvog, sublimiranog, shematskog, kondenziranog i simbolnog, i drugog, stvarnog, opipljivog, vremenskog i taktilnog – sugerira izvanrednu energiju prožimanja. Ima li ovdje moralnih iskaza i zahtjeva za popravkom svijeta?



U traženju, u pokušaju rekonstituiranja slike, Amer Bakšić vraća sliku u stvarni i konkretni svijet iz kog je nekad došla (iz kog je nekad simbolizirala), te time, nedvojbeno, pozicionira svoju umjetnost kao formu savremene umjetnosti. Slika (crtež) je vraćena u prostor i usmjerena je stvarnoj ljudskoj egzistenciji. Tako se stvara vrsta estetskog obrasca gdje je važan odnos simboličkog i stvarnog – naprimjer crtež osobe i stvarna osoba, ali je bitno, čini se daleko važnije, njihovo povezano, zajedničko djelovanje.

Osnovica svake slike, crnilo ili bijelo slike, ne artikulira prostor nego definira ram, koji je uslov pojave svake slike. Slike se pojavljuju na dva načina. Slike – obrisi predmeta pojavljuju se siluetarno, i premda izgledaju fragmentarno, ostvaruju dovoljnost značenja. Oformljuju se na rubu pravougaonog polja, odnosno okvi-

ra, gdje onda imaju mogućnost reguliranja kakvim-takvim rubom, pravcima njegovih ivica i zaostalim, i skoro jedino preostalim smislom pravougaonog kretanja. Na drugi način, u samom polju slike, pojavljuju se dovršeni znakovi, cjeloviti ali nedovoljne regulacije. Ta druga situacija sugerira svijet u komadićima, gdje je dio izgubio vezu sa svojom metafizičkom cjelinom, i slobodno opstoji u nekom svom prostoru.

Savremenost oduzima izvanjske znakove sveobuhvatne orijentacije, jedino lokalna orijentacija i metafizičnost mogu biti generirani. Gore i dolje, neboorijentirano, prostorno, itd., jesu relativne oznake koje ne ustanovljava stvarni položaj Sunca, utjecaj gravitacije, i sl. – "stvarnost" se oformljuje unutar isječka svijeta. Tako jednovremeno i legitimno opstoje, i čak mogu ostvarivati vezu, svjetovi međusobno naglavačke postavljeni. Takav iskaz preklapa situaciju savremenog iskaza kibernetiskog prostora.

Izgubivši težinu, Sunce i Mjesec – punoću vjerovanja i elementarne koordinate svijeta – savremenom i kibernetiskom čovjeku preostaju još jedino osobne koordinate svijeta, koga "može nositi u džepu". To je jedan mali dekartovski sistem, koga možete bacati, okretati i uvrutati, i koji, svojim elementarnim i minimalnim iskazom, uspijeva sačuvati dovoljno integriteta, ali, upitno je da li i dovoljno punoće življenja.

Svaki je isječak svijeta danas kosmos za sebe. Između milijardi tih malih kosmosa, ma kako da imaju sličan jezik, nema povezanosti. To nas vraća na početak promišljanja kosmosa kao reda naspram kaosa. Savremeni je svijet u stanju kaosa – iskaza, vrijednosti, nji-

hovah kriterija, mišljenja... Usljed toga teško je uočiti i živjeti elementarne ljudske i društvene odnose. Elementarni simboli i njihove hijerarhije su zagubljene. Amer Bakšić ih pokušava održati. Na horizontu doista nema ništa novo, osim poneke sličice nove-stare ljudske egzistencije – slika iz ciklusa "Na horizontu...".

POETSKA FORMA PEJZAŽA

Pejzaži odbjeglog vremena

Značaj pejzaža

Pejzaž je uvijek oznaka za ljepotu i sklad. Danas u Bosni i na prostorima oko nje kao da pejzaža nema – svi su odbjegli. Odnosno, kao da nema ravnotežnog unutarnjeg oka koje će prepoznati harmoniju u sebi i u izvanjskom svijeta oko sebe. Pejzaž je tako, i uvijek, unutarnja i kategorija prošlosti.

Sasvim određenu klasu pejzaža promovira serija slika profesora Boška Kućanskog pod nazivom "Pejzaži odbjeglog vremena", nastalih pedesetih godina 20. stoljeća. Slika, koje su jasno nemimetičke, i koje su, uveliko, porivi unutarnjeg.

Prostor slike – slika prostora

Centralna tema slika profesora Kućanskog je, zapravo, pejzaž prostora, gdje je izvanjsko samo povod i predloška koja se odmah nadilazi. Prostor nije obični – mimetički ili direktno preneseni izvanjski prostor, nego je on bazično modernistički – konceptualan, apstraktan, sveprostirući, u širenju, idealan... Ali, te karakteristike, paradoksalno, na prvi pogled, odmah usmjeravaju recepciju natrag, prema predlošci i njenim kvaliteta-

ma. Naime, pejzaž je organiziran u kompoziciju bojenih ploha – kompoziciju malih pojedinačnih prostora i pripadnih identiteta. Organizacija te kompozicije može se prepoznati i preklopiti modelom kultivisanih plodnih polja ravnice. Tim slijedom metafizika plodnih polja prenosi se u brdovite predjele koji su uvijek dio pejzaža. Taj prijenos daje zanimljiv kvalitet, postavljajući se u ravan i sučeljenje sa ostalim, dobro poznatim arhetipskim iskazima unutarnjih pejzaža pustinje, kamene planine, beskrajnog mora... Tako nevidljivo predloške živog svijeta – kulture rađanja zemlje i sama pejzažna slika ostvaruju dijalog. Taj je modernistički prostor zasnovan na artikulaciji elementarnog iskaza, koji se tehnički ostvaruje komponiranjem bojenih ploha. One se u ravni jedne slike slažu u jedinstveni značenjski iskaz, a njihova sučeljenja tvore vijugave i organske linije koje daju pojašnjenje cjelokupne likovne situacije pejzaža. Time i linije postaju generički nosioci elementarnog iskaza.

Sama boja unutar pojedinačne plohe uslovno je nečista, i time ublažava modernističke zahtjeve idealnog prostora. Jer, upotrijebljene game boja vezuju se za konkretan svijet plodnog i rađanja, za fascinaciju životom kroz raznolike i žive boje. Ipak, boje su u izvjesnom povlačenju i zagasitosti, pomalo zemljano prljave i nedorađene; u mogućem obraćanju izvorištu metafizičkog elementa Zemlje. Upućujući se svom predlošku živog svijeta i kulture zemlje, ukupna pejzažna slika uspijeva održati konotacije konkretnog svijeta. Utisak konkretnog i taktalnog postiže se i linijskom ekspresijom, kad su potezi kista vidljivi i grubi a boja materijalna. Svojevrsnim linearnim tretmanom bojenih plohe, njenim "ispunjavanjem", javljaju se nove fi-

guracije. Time se ostvaruje plastički učinak pojedine plohe, koji nikad ne prerasta u izrazitu trodimenzionalnost. Suštinski, sadržaj takve bojene plohe je znak supstancije, građe okoliša i svijeta. Linija je sastavni dio ploha u sučeljavanju, ali, ponekad, linija preuzima dominaciju nad plohom i tad dominira apstrakcija linijskih pulsacija i linijskog ritma.

Ponekad treba gledati figuracije unutar plohe na način nove, skoro nezavisne slike, kojoj se ivica plohe javlja kao svojevrsan ram. Treba pogledati krošnje drveća ili druge apstraktne forme i uočiti figuracije, koje sugeriraju svoj podsvjesni nastanak. Iz njih se pomalja začudan svijet u stalnom pokretu – u naznakama antropomornog i facijalnog, te u zoomornim ili fitomornim naznakama. Te naznake nerođenih znakova i značenja imaju centralnu važnost u cjelini pejzaža. One sugeriraju budućnost naspram "prošlog" – općeg karaktera pejzaža, ono što tek treba da se rodi i nastane. Ali ove naznake sugeriraju i akciju, i ono što bi trebalo da je racionalno iščitani smisao ostvarenih pejzaža. Ako slika pejzaža tvori problem bilo koje vrste (filozofski, estetski, egzistencijalni...) odgovor na njega je u predjelu datih figurativnih naznaka. Tako figurativno apstraktnog kvaliteta u samoj svojoj srži sadrži naznake konkretnih figuracija. Ova figurativna sadržajnost podupire opći karakter ostvarenih pejzaža – kao unutarnje pulsacije i zbivanja samog života.

Egzistencijalizam i metafizika slike

U ukupnom iskazu slike i njegovom likovno-značenjskom ustroju, pa i u ekspresiji slike, može se iščitati nedvosmislen egzistencijalizam. Egzistencijalistički

iskaz je uvezan u metafizički obrazac svijeta koji se pomalja iz navedenog elementarnog iskaza pejzaža. Elementarno kao karakter modernističkog ustrojavanja svijeta i jest metafizički kvalitet. Metafizički obrazac ostvarenih pejzaža zasnovan je na horizontalizmu zatalasane linije, odnosno bojene linije i plohe, sa i naspram vertikalnih akcenata drveća. To je slika svijeta i prostora prepuna pulsacija života. Ali to je slika koja prvenstveno konotira puko trajanje, svedeno na ekspresiju i značenja sinusoidne linije, koja je svojom jednolikom ritmikom prije bliska samom biološkom pragu života nego njegovoj razvijenoj biologiji, koju prati duhovno bogatstvo. Ipak, forma zatalasane linije ne može a da ne priziva, matisovskim formalizmom, radost življenja. I ukupno, zatalasane linije brda i planina, kao i vertikale živog svijeta drveća, značenjski su otvoreni nagore i stvaraju napon po vertikali koji završava u arealu pejzažiranog neba. Zato, formalno, nebo jeste mjesto gdje umjetnik dovršava kompoziciju pejzaža, i traži rješenja i dovršenja, te konačna formalna uravnoteženja.

Unutar kompozicije pejzaža uočljivo je svojevrsno portretiranje drveća i, donekle, neba. Takav pristup samo pojačava metafizičke naznake. Drveće, "spremno za portretiranje", postavljeno je u prvi plan. Planovi određuju smisao slike, prvi plan "figuracije" i drugi plan pozadine. Ti su planovi simbolički jer nema iluzije prostora, svi su planovi približno u jednoj likovnoj ravni. Portret drveta je nesumnjivo portret čovjeka, ali i šire, to je svojevrsni portret samog života i njegove energije. Sasvim jasno, jedno drvo sugerira egzistencijalističku projekciju usamljenosti i izloženosti. Ta se psihološka situacija doima najbližom samom umjetniku.

Arhetipska slika "prelaza brda u ravnicu", i po kazivanju samog umjetnika, stalno je prisutna kao lajt-motiv pejzaža, čak i kad nije vizualizirana. "Prelaz ravnice u brdo" jeste prostor čvrste definiranosti, prostorne i značenjske orijentacije; i vrlo je čest motiv u slikanju pejzaža.



Pejzaži nekih prošlih i dalekih vremena su u našem sjećanju svojevrsne kroki forme – naznake dalekog i prošlog svijeta koga bismo htjeli dokučiti i rekonstruirati, ali on nam stalno izmiče. Svako je odbjelo vrijeme, odbjelo od konkretnog svijeta i zalud je tražiti njegove materijalne ostatke – ono i ne može drugačije obitavati nego kao čista duhovnost naznačena plavom bojom. I svojevrsna kroki tehnika ostvarena u ulju potpuno odgovara takvom psihološkom tretmanu pejzaža. U takvom su pejzažu, sve forme "nedovršene" i nestalne, kao i značenja koja proističu iz njih. Sama je rijeka – njen tok, dat u tek nekoliko poteza, sa sugestijom njenog brzog protoka. Dakako, to je brzi protok vremena – kratkotrajnost sjećanja kome pripadaju slike bilo kojeg "pejzaža izgubljenog vremena". Naspram tog protoka, forme drveća, u međusobnom dijalogu i metaforiranju samog čovjeka, oponiraju tom prolaznom i vremenskom i daju izvjesni komentar slike. Te su forme, unutar oblikovnog metaforiranja, jasno humano facijalne. (Slika iz ciklusa "Pejzaži odbjeglog vremena", 1956. g., ulje)

Ono što je značajno mogući je slikarev psihološki odnos prema datoj slici. Naime, ravnica je s ove strane – bliska i ovostrana, brdo je s one strane – daleko i onostrano. Podjela, koju ponekad potcrtava rijeka koja konotira "neprelaznu prepreku". Arhetip planine se tu pojavljuje kao "ono tamo" i kao trajno i uvijek nepoželjno konačište. Psihološki, to je i fascinacija brdom i planinom, ali se zadržava izvjesnost i bogatstvo ravnice i definiranog svijeta. Možda se u tom simbolizmu mogu pronaći i širi slikarevi stavovi prema umjetnosti i stvaranju.

Čitljive su i druge psihološke odrednice i konotacije ostvarenih pejzaža. Facijalni iskazi i izrazi drveća, trodjelne čvrste kompozicije ponešto svetog prostora, buket cvjetova kao univerzalno rotiranje svemirskih okruglina, brda artikulirana kao oranice, raslinje drveća koje se klati samosvojno, metafora drveta koje pada i priziva čovjekov usud, centrirane i usamljene figure drveća, ponekad udvojene figure drveća – kao želja za ljubavlju, što je nosi simbolizam broja dva.

Ostvarene figure kao da odolijevaju nevidljivim silama – možda vjetru metafizičkih kvaliteta. Zanimljiv je ostvareni zeleno-ljubičasti ambijent jedne krošnje kao moguća zaštita koju daje ljubav. I motiv kolone – kao metafora vječnog kretanja, nazire se u redovima drveća. Da li se dječjački doživljaji nekih slika mogu povezati s tim motivom?

Umjetnik i vrijeme

Istinska umjetnost nije nepromjenjiva sa stanovišta recepcije vremena, ali je uvijek otvorena i, u nekom

smislu, uvijek nova i svježa. Pejzaži Boška Kućanskog, nastali u periodu od pedesetih do početka šezdesetih godina, upravo svjedoče snagu umjetničkog djela da bude "novo" i "svjež", usprkos broju godina od njegovog nastanka, ili baš zato. Umjetnički karakter tih pejzaža jeste da jesu i lijepi, i snažni, i prevratnički, i vrijedni, i u ovom vremenu. To, na svoj način, u promišljanju određenja čitavog društva u kome jesmo, zahtijeva ustanovljenje ali i održavanje umjetničkih i drugih vrijednosti. Bez vrijednosti i njegovog stabilnog sistema, bilo koje društvo nema pravo ni mogućnost da opstane. Naravno, radi se o koherentnom sistemu društvenih vrijednosti – ne, recimo, o tri ili više sistema vrijednosti koji se sudaraju i urušavaju jedno društvo.

U smislu društvenog funkcionalizma i komuniciranja, zanimljiv je zahtjev za socijalnom ulogom i socijalnim identitetom umjetnika. Naime, društvo uvijek želi jasno definirane i do kraja određene socijalne uloge, te je zbunjeno karakterom stvaraoca kakav je Boško Kućanski. To je stav, poduprt modernističkim zahtjevom za čistoćom, jednovalentnošću i intuitivnošću umjetničkog izraza, da umjetnik-skulptor, jednovremeno, teško može biti i naučnik. Ali, jasno univerzalni profil osobe Boška Kućanskog – naučnika, ljekara, profesora, slikara, skulptora, pisca, (oznake mogu biti uzete ili poredane bilo kojim redom) jeste model neorenesansnog stvaraoca kakav se pomalja u Evropi s kraja osamdesetih godina 20. stoljeća. Univerzalizam se danas javlja kao jedino moguće rješenje.

Pejzaž je uvijek oznaka za ljepotu i sklad. Danas nema pejzaža – svi su odbjegli. Jer, nema ko da ih gleda.

Osim onih koji, kroz pejzaže Boška Kućanskog, svjedoče i potvrđuju da umjetničkom treba znati prići, da ljepota ne postoji bez nas i za sebe, da je i u umjetnosti potreban napor djelovanja, a ne konformizam i defetizam nedjelovanja i kulturalizma.

UMJETNOST KOMPLEMENTIRA ARHITEKTURU

Umjetničke instalacije unutar arhitekture džamije

Umjetnost naspram dizajna

Umjetnost i dizajn su dvije jako bliske vrste kreativnog iskazivanja. Ponekad se ove dvije klase oblikovanja prepliću, ponekad se preklapaju i bivaju nerazmrsive. Ta njihova odnošenjima često su predmet zabune i nejasnog identificiranja jednog ili drugog kvaliteta, i iz tog razloga, često im se umanjuju vrijednosti. Veliki dio lošeg razumijevanja odnosa arhitekture i umjetnosti, proizlazi iz nerazumijevanja njihovog osnovnog kvaliteta. Naime, ako je umjetnost svojevrsna kultura u nastajanju, šta je onda arhitektura naspram nje? Da li je arhitektura, kao disciplina dizajna, razlikovna u odnosu na umjetnost? Dakle, ako je principijelno umjetnost kultura u nastajanju, onda je, također principijelno, dizajn sama ta kultura budući da principijelno dizajn prvenstveno afirmira obrasce (normativne) kulture. Dizajn (arhitektura) je principijelno uvijek iskaz normativne kulture, ali može zadobiti karakter i sloj "kulture u nastajanju", te jednovremeno iskazivati estetsko i na način umjetnosti. Takav zanimljivi, u biti dvoslojni iskaz dizajna (arhitekture) sugerira poseban estetski kod. Također, iz ovog proizlazi da niti jedan dizajn, niti jedna arhitektura ne prave revoluciju sami za sebe. Dakle, dizajn/arhitektura ne pravi revoluciju ukoliko joj to njeno društvo ne dopusti, odnosno, uko-

liko nije formirana društvena norma o potrebi takvog zahvata. Tekuća ideologija dizajna i arhitekture, fundirana na socijal-utopijskoj projekciji "novog i naprednog" je, zapravo, netačna, jer atribut novog unutar socijalnih normi principijelno ne postoji.²⁶

Simbioza umjetnosti i dizajna

Izuzetni kvalitet simbioze umjetnosti i dizajna, jako zanimljivih oblikovnih dometa, desio se postavljanjem umjetničkih instalacija Salima Obralića u novoj džamiji kompleksa Behram-begove medrese u Tuzli, arhitekture koju je koju je dizajnirao Zlatko Ugljen.

O radu dvojice poznatih stvaralaca, uključujući i ove tuzlanske kreacije, mnogo se toga zna. Salim Obralić već više od tri godine postavlja i razvija osobene instalacije. Radi se uglavnom o kružnim oblicima, ali, pojavljuju se i drugi oblici, dvodimenzionalnog ili tro-dimenzionalnog iskaza. Svi su oni zasnovani na obrascu centralne forme. Instalacije kružnih formi (puni ili šuplji oblici) okačene su unutar nekog prostora, a in-

²⁶ Razmatrajući semiotičke aspekte arhitekture, Umberto Eco u knjizi *Signs-Symbols and Architecture* (grupe autora G.Broadbent; R.Bunt; C.Jencks; et al., John Wiley&Sons, Chichester, 1981.), u poglavlju *Function and Sign – The Semiotics of Architecture* analizira tri stava arhitekta u odnosu na društvo, te zaključuje da arhitekt može stvoriti arhitekturu koja je "nova", ali koja će ipak morati biti uprimjerena prema vladajućim društvenim normama. (str. 11) Sama tri stava arhitekta prema društvu su oličena u: 1 – potpunoj integriranosti arhitekta u vladajući socijalni sistem – prihvatajući bez pitanja vladajuće norme društva; 2 – prilazu "avangardne" subverzivnosti, gdje arhitekt može odlučiti da raščisti sa konvencionalnom arhitekturom i uvede nove forme, ali je skoro sigurno da će društvo ili odbiti ili preokrenuti te nove arhitektonske forme; 3 – činjenici da se arhitekt može obavezati da stvori arhitekturu koja je nova, ali koja će biti uprimjerena prema vladajućem društvenom kodu.

stalacije vertikalnih formi (stup, kolonada, kupa, itd.) položene su na tlo. Sve su instalacije povezane, prije svega jedinstvom obrade arhitektonskog prostora, ali i jedinstvom upotrijebljenog materijala (bakar) i tematike, te međusobno jukstapozicioniraju značenjima. Instalacije S. Obralića u tuzlanskoj džamiji načinjene su od bakarnog lima koji ima obrađene i urešene površine. Ima smisla analizirati kružnu formu svojevrsnih vertikalnih diskova kao reprezenta čitavog ciklusa i kao opći model njegovog oblikovanja. Oni, pomalo nepravilno notirani, da bi naznačili vrtnju i sa urešenim/ornamentiranim tragovima i obrisima izvanjskog pojavnog svijeta, sugeriraju metafizičku sliku.

Ta je metafizička slika vezana i kroz naznake vrtnje, crteža i ispisa, sa svijetom apsolutnog i vanvremenskog. Ali, ta je forma, također, vezana sa "okruglošću ljudske egzistencije" (Jaspers), onako kako bi se mogao predočavati Jungov jastvenik. Ta moguća dvostrukost značenja Obralićevih instalacija označava okupljanje čitavog svemira u njegovoj vrtnji i samog čovjeka u njegovoj egzistencijalnoj strepnji. Data dvostrukost može sasvim lako biti iščitana kao model vrtnje derviškog plesa, u kojem derviši – oni koji ne bježe od pojavnog, konkretnog i taktilnog svijeta, svoju tjelesnost prepoznaju kao vratnice svemira s kojim se sjedinjuju. U tom odvajanju od tjelesnog i stapanju sa univerzumom svaka pojedina vrtnja deviša ustanovljava vertikalnu osovinu kao svoju i kosmičku *Axis Mundi*. To može biti razlog težnji Salima Obralića za instalacijama i njihovim sklopovima koje akcentiraju vertikalne osovine. Ostvarena likovnost samih bakarnih ploha nosi tek nekoliko linija u svojevrsnoj minimalističkoj maniri, iz kojih se ne vide ili tek izranjaju figure u na-

stanku. Metafizički karakter je potcrtan činjenicom da su kružne forme bakarnih limova one koje otiskuju i generiraju svijet vanjskog i javnog. Bakarni diskovi su uzrok nastajanja javnog svijeta.

U jednom drugom smislu, bakarni diskovi označavaju povratak nekoj vrsti primordijalne grafike, ako se može idealizirati takva situacija. Naime, primordijalna je grafika samog grafičkog valjka ili prese, njoj nisu potrebni papiri za otiskivanje; posljedično, više ni "grafički valjak" ili "presa" nisu neophodan alat i prepoznatljive riječi.

Drugim riječima, otisak kao sredstvo razvijenog simboliziranja stvarnosti i izuzetan stadij kulture čovječanstva ne postoje u takvom primordijalnom modelu grafike. To je prostor prije simboliziranja i isčitavanja ljudskog govora, prostor prije "otiskivanja" i odražavanja stvarnosti. To je prostor samog generiranja govora. Iz ovog mogu proizaći dalekosežna teorijsko-umjetnička bavljenja grafikom, odnosno povratak rudimentarnoj grafici u savremenom iskazu.

Sakralna arhitektura ima sasvim osobeno mjesto u opusu Zlatka Ugljena. Unutar tog opusa, arhitektura džamije, premda uvijek modernističkog, plastičkog i apstraktnog karaktera, formalno se mijenja i razvija od visokog modela džamije²⁷ – oblikovanja, koje teži osloboditi formu od pravog ugla, do njegovog tuzlanskog modela Behram-begove džamije. Ta džamija nedvosmisleno sugerira pravilnu kvadratnu, a tro-

²⁷ Bijela džamija u Visokom, autora arhitekta Zlatka Ugljena dobila je 1980. g. prestižnu svjetsku nagradu Aga-Khan, koja se dodjeljuje za razvijanje islamske arhitekture.

dimenzionalno kvadarnu, odnosno kockastu formu. Mikrokompozicijski, Ugljenova arhitektonska sintaksa je bazirana na svojevrsnom principu kontrapunkta – između dva naprampostavljena arhitektonska elementa (prozor, vijenac, dio krova, balkon, rukohvat, stepenište, itd.) generira se oblikovna povezanost i izraziti vizualni napon. Jedinstvo arhitektonske makrokompozicije osigurava obrada i plastički učinak bijele materijalizacije (tzv. "bijeli funkcionalizam"). Visočki je model, uz sve doprinose, modernistički zasnovan na asimetričnom iskazu, koji uz ostale modernističke arhitektonske karaktere sugerira ostvarenje koje, uz izuzetke (mimber, i sl.), uglavnom ne slijedi tradicionalne forme džamije.

U kasnijim radovima Zlatko Ugljen ipak teži nekim više tradicionalnim i prepoznatljivijim, ali i tipološki uobičajenijim elementima džamije. Tako se Ugljen približava centralnoj, odnosno, kvadratnoj formi džamije, koja je, sa stanovišta navedene likovne sintakse, odnosno prisutnosti likovnog i značenjskog napona, problematičnija za ostvarenje. Vizualni napon se u njegovom novom konceptu vertikalno akcentira u centralnom prostoru džamije, naročito preko zenitalnog osvjetljenja i konstruktivnog naglašavanja, skoro konstruktivne spekulacije, prostora krova. Ali, značajno, time se formalizira *Axis Mundi*, koja se u tuzlanskoj džamiji iskazuje pravilnošću ukupne forme i samom njenom ekspresijom, gdje likovni napon sugerira snažni uzgon. Sama konstrukcija ostvaruje dekorativne učinke, što je ideal modernizma da, ako ostvaruje ornament, on bude strukturalni a ne pridodati formalizam.

Ipak modernistički horizontalizam i potez, i njima sukladan napon, prisutni su u pomoćnim prostorima džamije. Odnosno, horizontala, koja u modernizmu, doslovno i preneseno, iskazuje i predstavlja samu ljudsku egzistenciju (Čovjek živi u horizontalnoj ravni i živi kroz nju!), biva povezana sa vertikalama metafizičkog i svetog u neraskidivi par. Taj horizontalni potez uvire u centralni džamijski prostor koji ga prihvata konstrukcijom mahfila (stubovi), odnosno pravokutnim, na njega osovinskim kretanjem u pravcu mihraba. Centralni prostor pravokutnog kubusa je zatvoren, sa tek nekoliko prozora u prizemlju. Sami prozori su kvadratno oblikovani, odnosno imaju apstraktan učinak. Dojam, koji ostavljaju bijele plohe centralnog pravougaonog kubusa i ukupnog oblikovanja, selektivna upotreba nebojenog drveta, sa tek nekim bojenim dijelovima ili naznakama (krov, naprimjer), jeste stanje netežine. Ali, ono što dominira u čitavom konceptu jeste sugestija dobre i čvrste orijentacije.

Komplementiranje znakova

Tuzlanski, umjetničko-dizajnerski događaj donosi novi kvalitet, različit od pojedinačnih kvaliteta instalacija Salima Obralića i tuzlanske arhitekture džamije Zlatka Ugljena. Iz čistih pojedinačnih obrazaca oblikovanja tvori se estetski obrazac koji je zasnovan na jednovremenom iskazivanju metafizičkog i nemetafizičkog, dihotomni iskazi koji se mogu pronaći u pojedinačnim iskazima instalacija i arhitekture džamije, koji onda započinju uspostavljanje međusobnih odnosa i svojevrstan dijalog. Dešava se, zapravo, dvosmjerno kontekstualiziranje i komplementiranje: umjetnost insta-

lacije se tu postavlja kao supstancija arhitekture, kao onaj uzrok na osnovi kojeg i za koga arhitektura postoji. Sama arhitektura se postavlja kao sadržavatelj, odnosno forma umjetnosti.

Arhitektura nema smisla bez svog sadržaja koga, za uobičajene klase arhitektonskih objekata kao što su stambeni, naprimjer, uglavnom čine živi ljudi. U slučaju tuzlanske džamije arhitektonski je sadržaj odmah pomjeren ka simboličkom i metafizičkom iskazu, odnosno sadržaju. U takvom kontekstu instalacije Salima Obralića pojavljuju se kao neka vrsta živog simbola.



Unutar apstraktno artikuliranog enterijera nove Behram-begove džamije, bakreni diskovi i ploče se javljaju kao njegovi komplementi budući da sugeriraju određene simbolizme. Tako je ostvareno svojevrsno jedinstvo. Pri svemu, diskovi i ploče zadržavaju određeni stepen apstrakcije u izrazu. Premda je sam uži prostor džamije centralan, ukupni prostori džamije su podvrgnuti organizaciji i djelovanju nekoliko longitudinalnih osa, među kojima je simbolički najvažnija osa mihraba. Na datoj slici je uočljivo prostorno djelovanje jedne horizontalne osovine koja sugerira određeni put sa značenjima sacra via, koja povezuje bočni sa glavnim džamijskim prostorom. Unutar tog efekta svojevrsnog kretanja, njegovo je ishodište svetiljka (na prozoru). Pri tome efekat centralne perspektive dolazi do punog izražaja.

U tom umjetničko-dizajnerskom oblikovnom i estetičkom obrascu sam dizajn i sama umjetnost postavljaju se u kategorijalnim relacijama materijalnog (dizajna) i nematerijalnog i duhovnog (umjetnosti). Dvije serije oblikovnosti instalacije i arhitekture, namjeravano ostvarene tako da izgledaju formalno nedovršene i relativno apstraktnog učinka, uspostavljaju odnose u kojima, naprimjer, bakarni i šuplji diskovi prihvataju horizontalne osovine kretanja unutar same džamije. Bakarni disk sa naznakama otisaka i ureza unutar čistog mihraba džamije okupanog svjetlošću znak je kosmičke vrtnje i svetog na arhitektonski autentičnom mjestu.



Rijetki reprezentativni elementi u enterijeru džamije, poput šadrvana na slici (forma na desnoj strani), odmah se povezuju i stupaju u vrstu dijaloga s formama diskova i ploča.

Ili, kružno akcentirani prostor pred ulazom u džamiju, ostvaren bakarnim višekutnim stubovima, uvezanim u centralno idealnu formu oktogona, sugestija je postavljanja hijerarhijski visoko simbolnog i svetog mjesta na arhitektonski izuzetno važnom prostoru – samom

ulazu, odnosno prijelazu u sveti prostor džamije. Savim je jasno da Obralić u tuzlanskom ostvarenju na osoben način reificira nevidljivo i onostrano, svijet kojim komplementira vidljivo, ovostrano i taktilno same arhitekture džamije.



Ukupna forma džamije je principijelni iskaz modernističkog oblikovanja u 20. stoljeću. Unutar moderne, iskaz "bijelog funkcionalizma" u arhitekturi – povezivanje formi u jednu plastičku cjelinu prebojavanjem istom bojom, ovdje je jasno artikuliran te on osigurava, za modernu na prvi pogled paradoksalno, efekat karaktera svetog. Drugi značajan modernistički karakter je sadržan u povezivanju prostora unutar enterijera, ali i između eksterijera i enterijera. Na slici je uočljivo takvo povezivanje unutar samog enterijera, gdje je glavni prostor džamije (u prvom planu slike) povezan sa bočnim prostorom džamije, sa tek malim naznakama prolaza kao svojevrzne kapije itd. Na desnom dijelu slike je uočljivo povezivanje glavnog džamijskog prostora s vanjskim prostorom, što je kuriozitet nekim novih modernističkih džamija u Bosni i Hercegovini.

U nekim kulturama, odnosno religijama, nije dopustiva reifikacija svetog. Unutar islama, to se postiže simboliziranjem i apstrahiranjem, gdje sveto ne biva nikad direktno dotaknuto, uvijek je to obrazac neizravne refleksije, odnosno zrcaljenja. Upravo zato Salim Obralić uvijek ostavlja izvjesnu nedovršenost, nedorađenost

iskazanu svojevrsnom skicom. Njegovi diskovi zato nisu apsolutno idelane forme. Tome doprinosi navedeno metafizičko/nemetafizičko dvojstvo njegovih instalacija, gdje uvijek, na ovaj ili onaj način, ima mjesta za stvarnu ljudsku egzistenciju i konkretnog čovjeka.

“Umjetnost kao supstancija dizajna”, odnosno “dizajn kao sadržavatelj (forma) umjetnosti”, obrasci koji, jedan u drugom i jedan kroz drugi, ostvaruju neviđenu punoću oblikovnog iskaza. Ako se pravilno iščitavaju dobijene vrijednosti one ne sugeriraju sintezu umjetnosti i dizajna, niti, naprimjer, pretvorbu i “razvijanje” dizajna u umjetnost. Naprotiv, sugeriraju održavanje i potenciranje različitosti dvije klase oblikovanja u njihovoj pravoj kvaliteti, gdje će slojevita i nataložena egzistencija dizajna uvijek biti inspiracija za umjetničko djelovanje, u krajnjem njegova prava supstancija; odnosno, gdje će simbolni zahtjevi umjetničkog djelovanja uvijek imati dizajnersku materijalizaciju, u krajnjem, zadobiti oformljenje.

KROZ KAMEN, KROZ VODU, KROZ MIRIS, KROZ BOJU...

Otkrivanje komplemenata pojavnog svijeta

Temeljna karakterizacija djela Irfana Handukića – ciklusa grafika iz perioda 1997.-2000. godine²⁸, jeste traganje. U tom traganju, Handukić otkriva i otvara skrivene a bezgranične prostore svakodnevnih pojava i slika – življenja unutar tradicijske kulture Bosne i Hercegovine, te ih transponuje u osobeni simbol. Taj bi se simbol mogao odrediti i kao: pojavljivanje uobičajeno prikrivenog komplementa fenomenalnog svijeta.

Između pojave i njenog komplementa, Handukić uočava karakternu slojevitost, gdje se preko vertikale, u svojevrsnom prodoru i prerezu pojave, povezuje površina slike sa njenim dubinskim slojevima. Tako, logično, sukcesivne slike i iskazi događanja i vremena ne dominiraju u grafičkoj kompoziciji. Irfan Handukić primjenjuje likovni i značenjski koncept "slike kroz sliku". Prodor i prerez tu su oznake za način Handukićevog promišljanja svijeta – odnos prema unutarnjim kvalitetama same materije, i sami nisu cilj likovnog iskazivanja.

²⁸ Grafike Irfana Handukića iz ovog perioda izlagane su na brojnim izložbama u Bosni i Hercegovini i izvan nje.

Ono što karakterizira Handukićevo traganje jeste vezi-
vanje za jednu pojavu, krećući se uvijek od njene vizu-
alne inicijacije. U svakoj novoj grafici Handukić otkriva
novo i začudno jedne pojave. Začudno, ne stvaranja,
nego "običnog" postojanja.

Pitanje je kakva je psihološka pozadina Handukićevog
traganja. Da li on to čini sa radošću i ushićenjem? Čini
se da se ti karakteri mogu pronaći unutar generirane
slike. Ali, može se osjetiti i strah, bolje reći uzmak od
siline otkrivenog svijeta. Od jakosti prikrivenog bogat-
stva oblika i značenja koje nosi bilo koja slika svijeta
koga vidimo. Ovdje ima smisla postaviti pitanje da li
se smije svijet naoko skrivenog otkrivati i smiju li se
tajne raskrivati! Zar tajnama nije suđeno da ostanu
tajne? Irfan Handukić intuitivno zna smisao ovog pi-
tanja i kroz sam akt stvaranja – grafičkog urezivanja,
grebanja i utiskivanja simbola – traži odgovor. Handu-
kić putuje i otkriva na način da, obrćući jedan list, u
svakom novom uglu viđenja otkriva jedan drugi, za-
čudan i razlikovan svijet. Mnogobrojne svjetove, koje
jedan jedini list drveta posjeduje! Onda Handukić obr-
će list bezbroj puta, pa ga gleda, pa mu se čudi i divi,
iznova i iznova, pa ga obrne...

Kompozicija

Osnova svake grafike iz ciklusa jeste kreiranje osno-
vice polja i rama slike. Niti u primislima Handukić ne
uvažava postojanje bilo kakvog konkretnog i materijalnog okvira koji uvijek posjeduje svaki pravougaoni
grafičkog lista papira ili slikarskog platna, kao čenje-
nice funkcionalnih potreba kačenja na zid, ili sl. Ram
je fenomenalna i duhovna činjenica samog djela, koju

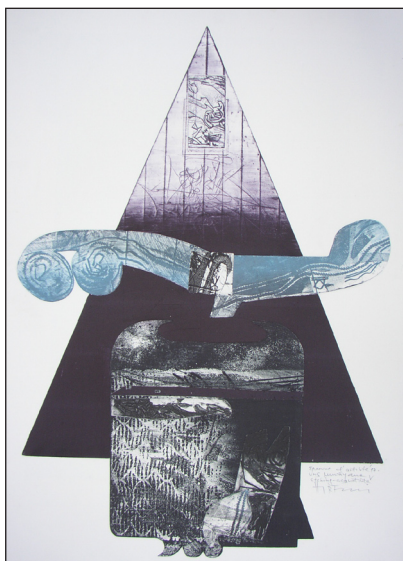
Handukić ostvaruje metodom postavljanja oblika u druge oblike, gdje oblici jedan drugom služe kao izvjestan ram. Tako su prve grafike ciklusa raznovrsne i obilne, ponekad preobilne, u svakom novom grafičkom listu, kojim se jedna pojava portretira. Ali, obilnost i raznovrsnost su koncipirane po čvrstom obrascu slike u slici, koje zajedno i odjednom tvore novi i koherentni likovni kvalitet – svojevrsnu svesliku. Ipak osnovni nivo pojave slike i rama tvori se unutar plohe grafičkog lista kao siluetarno i zatamnjeno polje, ili izvjestan izrez – likovnost koja uvijek dominira grafičkim listom.

“Izrez” se javlja kao nezaobilazno značenje tog osnovnog ustrojstva likovnog polja, te sugerira model svijeta u kome je Handukić izrezao i odškrinuo prvi vizualni sloj pojave, čije vizualno i vanjsko prepoznavamo tek po ostacima negativa – izvjesne siluete koja se tvori. Karakter ostvarene siluete sugeira tek nagoviješteno značenje, odnosno ima dovoljno apstraktan i uopćen iskaz da dopušta recipijentu široki raspon konotacija. Silueta je uglata i pravougaona, a istovremeno, premda manje, ima organske oblike ili geometrijska zakrivljenja. To zatamnjenje, silueta i negativ pojave, vezuje značenja poput cjeline Gestalt polja. Ali, cjelina kompozicije slike nije Gestaltna cjelina dijelova, nego je to prije cjelina drugih cjelina koje su u njoj. S druge strane, to nije ni kolaž – skup odijeljenih i oblikovno nesrodnih slika. Jer, Handukićeve slike koje se pojavljuju unutar slika, premda često raznovrsne, vezane su, prije svega, smislom i jedinstvom koje daje jedna pojava svojim različitim manifestacijama. Oblikovna pripadnost sekundarna je, premda se i ona javlja.

Crno polje, kao izrez slike, u grafici naslova "U pećini" (1999. g.) ovlaš sugerira samu prostornost pećine lučnim završecima svog pravougaonog iskaza. Ali, više od vizualnog, to je naznaka zbivanja duhovnog doživljaja. Neki čudno oživljeni dvojni oblici pokuljaju iz nekog svog prostora i oforme se unutar crnog polja. Duhovno artikulirana dvojna stupna vertikalala sa konotacijama kapije i puta, ali i "nebeskog užeta", kontrastira drugom paru udvojenih i urešenih oblika koji sugeriraju vrtlog duhovne drame.



"U pećini" (1999. g.) – tema dvojnog iskazivanja – svjetla i (naspram) tame. Također i dvojstva, jednovremenosti unutarnjeg i vanjskog prisustvovanja. Antropomorfni iskaz se nazire unutar slike u udvojenim vertikalama i horizontalama.



"Brdo Džudijj" (1997. g.) – trokut okrenut nagore je uvijek znak nebeskog i svetog. Likovni rad trokuta sugerira kretanje nagore, te je koncentracija formalnog iskaza i značenja pri njegovom vrhu.

U slici "Brdo Džudijj" (1997. g.) osnova kompozicije je zasnovana na zatamnjenom izrezu jednakostraničnog trougla, koji pri vrhu zadobija znakove vertikalne i apsolutne. Iz njega izranja i na svoj način se reificira okamenjena vrtnja, oblikovana kao horizontalni urešeni štap sa vrtložnim završecima. U slici "Prije izlaska sunca" (1997. g.) oformljuje se i postaje vidljiv začudan a uobičajeno nevidljiv svijet. U njemu se organsko-linijski udvojeni oblici ispravljaju i "plešu", komplementirani prvim jutarnjim ritmom i svjetlom, provocirajući za tvorene prostore tame. Izgleda kao da ti oblici generiraju primordijalni ritam svijeta u pokretanju vertikale.



Grafika "Prije izlaska sunca" (1997. g.) sugerira svojevrsne predodžbe koje su komplementi vidljivih pojava. Prije nego jutro isprovocira svijet (vizualnih) pojava i potom ga podredi harmonijskim matricama svijeta i njegovog svjetla – same pojave "opstoje" u nekom nerođenom prostoru. Tako svaka pojava, svaka pojavljena stvar imaju, zapravo, svoje parnjake u tom nerođenom prostoru i "žive" začudnim životom. Takvim poimanjem – uvažavanjem njegovog nevidljivog a komplementarnog iskaza, svijet odjednom postaje mjesto iskazivanja beskrajnog bogatstva i dinamičnih zbivanja. Tako, iza neke, naizgled mirne forme, pulsira zvučan i supstancijalan svijet.

Kompozicioni obrasci se iščitavaju kao forme unutar crnog polja, izvedene preko polja – oblici poredani po nekom svom poretku dubine. Oblici koji izlaze iz siluetarne osnovice zadobijaju figurativni ovoj, urese, tragove postojanja u mnogim otiscima šara. To je znakovlje koje kao da hoće da iskoči prema vanjskom i materijalnom svijetu, ali se ipak vraća u rodni prostor

i dematerijalizira. Apstraktne i figurativne forme komplementiraju jedne druge.

Modelirajmo izvjesne inverzne iskaze ostvarenih grafika, krećimo se prema van, a ne u dubinu pojave i njene slike. Zamišljajmo, predložimo sebi izvjestan postupak iznalaženja pozitivna ako sliku grafike shvatimo kao njen negativ. Odnosno, upitajmo se koji je to pozitiv svijeta koji je otisnuo, preko ruke i duha umjetnika, pojavljene šare, forme itd. Ako uspijemo, možda ćemo odjednom ugledati uobičajeno manje zamjetljiv a začudan svijet. Prije svega, svijet punoće!

Gomilanje formi unutar likovne kompozicije, primjetno unutar nekih Handukićevih grafika, može se shvatiti kao težnja ka svijetu supstancijalnog. Svijet supstancijalnog i ispunjenog je sušta suprotnost modernističkoj projekciji "prostora bez prostora", što je u biti scientizirana i nihilistička projekcije prostora ispunjenog ničim. Ta ispunjenost, koja se ogleda u primjenjenim grafičkim tehnikama kroz potez, grebanje i utiskivanje, zapravo čini smisao svake ornamentalne gradnje. U ispunjenom svijetu nema mjesta za *horror vacui*. Otisak supstancijalnog svijeta je bezgranično raznovrstan i slojevit. Mnogobrojne skale otisaka svjedoče njegovu punoću. U takvom svijetu i grafika obuhvata dijapazon raznovrsnog iskazivanja, otiskuje stvarnost tehnikom slabog i jakog kontrasta, iščezavajućeg kontrasta, totalnog i totalno oduzetog kontrasta koji oduzimaju površinski sloj slike itd.

Meander apsoluta

Sve Handukićeve grafike iz ciklusa povezane su unutarnjim smislom. Tu vezu karakterizira također likovna

i značenjska razvojnost koja se u zadnjim ciklusima okončava i smiruje u jednoj specifičnoj formi. U svojevrsnom pleteru i meandru, pravougaonoj ritmizaciji koja je sama znak, odnosno, šara apsoluta. Do pojave te forme, Handukićeve slike su zasnovane na siluetarnim osnovicama ili svojevrsnim izrescima svijeta koje daju tek polje izvanjskosti pojave i povezivanja unutarnjih slika. Sad se fragmentrano javlja okvir satkan od navedenog meandera, izvan, ali ponekad i unutar tamne izrezine. Upotrijebljeni menader je svijetao, ali je ponekad kontrastan po svjetlini, tvoreći vrstu suhog i nebojenog grafičkog otiska koji priziva apsolutno nematerijalni svijet. Ponekad, njegova ritmička šara zatvorena je u formu trougla, poznatog simbola Apso-luta. Principijelno, meander je postavljen izvan slike, postavljajući se kao hijerarhijski najviša forma.

Meander je, zapravo, svojim karakterom otklona od eksplicitnog značenja, shematizma i ornamenta, otklon i od slike. Budući da biva modul i određuje sva djelovanja i iskaze likovnog unutar jednog grafičkog lista i istraživanja jedne pojave i njenih slika, on prekriva sve slike, bivajući svojevrsna sveslika. On je mjera koja određuje sva druga pojavljivanja. Pažljivije promatranje će otkriti da to može biti i modul proporcioniranja samog grafičkog lista.

Ostvareni meander, njegova geometrija, mogu biti osnovica i model različitih uobličenja, gdje dolazi do izražaja sličnost njegove i morfologije arapskog kufskog pisma. Njegovo se značenje i likovnost ne mogu i ne trebaju mjeriti sa slikama koja se javlja u arealu siluetarnog izreza. Sve su slike siluetarnog polja dinamične, sublimirane, pretvaraju se ili prelaze jedna

u drugu, dijelom su neuhvatljive itd., dok je meander izvan njega i izrazito je uravnotežen. On je tu da daje smisao. Tu je da posvjedoči da ritam apsoluta prekriva sva naša djelovanja i sve naše pojave. Da li je menader apsoluta stvarni cilj Handukićevog putovanja ?

Estetsko *sui generis*

Estetski obrazac koji proizlazi iz kompozicije mnogo-brojnog, raznovrsnog i sublimiranog svijeta na okupu jedne pojave ne može biti mjeran drugačije nego unutarnjim izricanjem samog djela. Premda je takav pristup općenito poželjan, ovdje je i nužan. Slika u slici je koncept iz koga proizlazi osnova estetskog obrasca. Slika u slici, višestruka slika, ili kondenzirana slika jedne pojave nudi osoben likovni iskaz, i čini se osobena pravila komponovanja i procjenjivanja slike, različita od uobičajenih.

Svaka pojedina slika, slike u slici, dosljedno je izgrađen likovni i značenjski sloj. Koji je smisao redanja slojeva, koji je sloj na površini a koji je hijerarhijski najvažniji? "Šara apsoluta" je hijerarhijski najviši i najapstraktniji nivo. Još uvijek apstraktan ali sa pretenzijama značenja, zatamnjeni je izrez prvi pojavni i površinski sloj. Figurativno, koje se javlja u snažnijem i konkretnijem izrazu osobenog je i dubljeg značenja. Onda dolaze drugi nivoi u rasponu između njih. Osnovna se značenja komponuju između dva nivoa, ali i između svih nivoa/pojava slike jednovremeno.

Slika u slici

Slika u slici, u kojoj je nova slika, u kojoj je nova slika... A opet, u toj novoj slici je ona prethodna slika, a

opet u svakoj su slici sadržane sve druge slike – sve zajedno na osnovici zatamnjenog izreza svijeta. Da li da brojimo nivoe pojave racionalnom scientiziranom aparaturom spoznaje ili da se prepustimo kretanju kroz slojeve, kroz boje i linije, stapajući pojave? Moguće je i jedno i drugo. Naravno, Handukić preferira ovaj drugi – put osjećanjem – kad se svijet otvara u svojoj kristalnoj jasnosti. U krajnjem, svejedno je! Oba, ili neki drugi način, vode istom cilju, spoznaji da je bogatstvo i punoća svijeta u nama – “tu, na dohvat ruke”. Odnosno, cilj je znanje koje se otkriva.

Svijet u svijetu, u kome je novi svijet, u kome je novi svijet... Svjetovi/slike različitih pojavnosti i razina a uvezani u jednoj vanjskoj pojavi. Preko jednog svijeta dotičemo drugi, upućujemo se trećem. Je li moguće da u samo jednoj običnoj svakodnevnoj pojavi obitava tako mnogo slika, svjetova, razina čovjekovog iskaza? Kretanje tragom mirisa cvijeta odjednom označava skok kroz crnu rupu spoznaje i osjetila – odjednom možemo dodirnuti čitav svemir. Ili, kretanje zakrivljenjem latice jednog cvijeta – jednog svijeta, čiji oblik ushićuje duh, a oku predstavlja neizreciv užitek viđenja. Ustvari, to je put koga ne možemo preći, u kome ostajemo zauvijek nastanjeni.

Putovati kroz kamen, kroz brdo, kroz vodu, kroz pejzaž, kroz “obično” i “svakodnevno”. U svijetu kome teži Handukić nema običnog i svakodnevnog – sve je neobično. Tako je moguće putovanje i kroz, recimo, samu procesualnost likovnog djela, čija je grafika izuzetan iskaz. Grafika teži rudimentranom i uvijek simbolnom iskazu. “Crno” njene tehnike teži se ostvariti u simbolizmu crnog kao iskaza svetosti, kako je to unutar

islamskog simbolizma. Stoga su i sve upotrijebljene boje izvedene iz crne, odnosno čine isti jezgru značenjskog. Vrlo rijetko se uvode i druge boje, kao na primjer crvena boja u slici "U pećini", ali i tada su one podvrgnute iskazu duhovnosti i vladavini tamnog. Iz ukupnog djela, ciklusa grafika, iskače ezoterički obrazac njihovog i ustrojstva svijeta. Moguće je razlikovati uređene nivoe pojavnosti i njihove redoslijede, pojava-
nost vidljivo-nevidljivog itd.



Jedan sloj pojave se iskazuje kroz drugi ili treći sloj. Tek uzeti svi zajedno, slojevi tvore punoću pojave. U fenomenologiji likovnog taj se iskaz prepoznaje kao iskazivanje slike u slici. ("Nebeski putevi", 1999. g.)

Metafizičke slike

Ciklusom grafika 1997.-2000. godine, Irfan Handukić sugerira iskazuje izvjestan metafizički karakter, težnjom ka dokučivanju elementarnih i dubinskih slika. Taj je karakter moguće, u najslobodnijoj projekciji, označiti bliskim sufijskom. Sufijski put je moguće razumijevati kao jedan od puteva približavanja Bogu. Svjetovnim jezikom, jednima je dato da se približavaju Bogu na način kulture – govorom i pismom, drugima je dato da se približavaju Bogu kroz ono što uobičajeno nazivamo prirodom – drugačijim govorenjem nego što je govor kulture, drugačijim pismom nego je to pismo. Govorenjem lišća, sjajem one boje, dodirima kamena, drhtajem tijela, nijemim govorom glasnijim od svega poznatog! Irfan Handukić kao da hoće potražiti taj svijet, kao da hoće putovati stijenom, kroz vodu, kroz trag i siluetu, kroz treptaj jutarnjeg dana.

Unutar navedenog zanimljiva je morfologija Handukićevih grafika. Upotrijebljene su zoomorfne naznake formi (rogovi, krila itd.), ili su tek nagoviještene antropomorfne naznake siluetarnih formi. Handukić propituje i pravi odabir, tako da zoomorfno ne dovršava u smjeru idola, odnosno, ne promatra te forme izvana. Jer, u njegovom konceptu stvaranja umjetnik gleda iznutra i postaje i sam dio pojave. Model stvaranja koji je blizak određenju: "umjetnik kao sufija, i sufija kao umjetnik"! Čak i ako se ne preklapaju imaju šta dati jedan drugom. I sami nazivi grafičkih listova sugeriraju takav prilaz. O "vrtovima", "stazama nebeskim", "suhom blatu", "vlažnoj plodnoj zemlji", "vrhu planine"... Čitav bi osnov Handukićevog slikanja morao biti meditativan – putovanje ka samoj neizrecivosti vidljivog

svijeta. Na putu "kroz" nije moguće a ne dotaći pojavu u njenom rudimentarnom iskazu duhovnosti. Tako nema zapreke da se umjetnikova meditacija može dešavati i u čisto slikarskom prostoru, kao, naprimjer, ushićenje samom bojom i njenim pojavljivanjem, kao "bezrazložno" oduševljenje debelom linijom, itd. Tu, na isti način na koji slavi druge datosti svijeta, umjetnik se divi grafičkom potezu i rezu – "nemirnoj plohi koja ima bremenitost znaka koga nikako da osvoji".

Kad otkrije i otvori jednu pojavu, čitav jedan svijet u njegovoj duhovnoj dimenziji, Handukić ponekad hoće da ga dovede na površinu pojavnosti. Da je učini skroz vidljivom i pojavnom i reificira na svoj način. Pri tome, čini se, Handukić ne teži da tu pojavnost i materijalizira, jer je uvijek u nadrealnim bojenjima same ideje. Ta "reifikacija" ne prerasta u doslovnost i banalnost jer, također, ima jaka sredstva grafike koja je uvijek simobliziranje a nikad iluzija i mimeza svijeta pojava.

Razvojnost

Uočljive su tri faze u ovom ciklusu slika 1997.-2000. godine. Prva faza je ona koja se može označiti kao razvojna i bremenita, i uglavnom je vezana za grafike iz 1997. i dijela 1998. godine, sa karakterističnim gomilanjem elemenata i korišćenjem mnogih slika u slici. U toj fazi Handukić istražuje slojeve pojavnosti, koje "izvlači van". Druga se faza može odrediti kao strukturiranje, vezana je uglavnom za radove 1998. i 1999. godine, i može se odrediti kao umirenje likovnog iskaza, upotrebu likovne ravnoteže sa izrazito aktivnim i jakim naponskim odnosima u kompoziciji. Slike imaju

čvrstu likovnu i narativnu strukturu, simboli su jasno čitljivi u tek nekoliko, tri, četiri ili nešto više slojeva.

Karakteristična je i pojava trodjelne organizacije slike. Treća faza se može odrediti kao faza umirenja i dosezanja cilja i vezana je za period 1999. i 2000. godine. U njoj je ukupni iskaz uravnotežen, ali na način nedinamičke ravnoteže. Elementi bivaju reducirani, naracija se gubi, zbivanje biva zamijenjeno stanjem. Kao da se osjeća želja da se sama slika i njena likovnost na neki način nadiđu. Simboli su sve više u nivou shematizama, elementi slike se rasipaju i spremni su da postanu individualni iskazi. U ovoj fazi dominira forma meandera. Krenuvši od uranjanja u fenomene pojave Handukić se, kretanjem kroz navedene cikluse, razvija. On otvara fenomen, oslobađa njegovu unutarnju energiju koja pokulja u prvoj fazi, i traži organiziranje slike koje dolazi u drugoj fazi.

Treća faza bi se mogla nazvati fazom zatvaranja slike, kao da se sama slika okreće svom izvoristu – pojavnosti iz koje je došla. Ili, na neki način, svijet koji je učinio vidljivim Handukić kao da hoće da vrati originalnom beskrajnom nepojavnog i manje vidljivog. Treća faza nudi jasno čitljive obrasce iskazivanja u kojoj pojava ima osnovni iskaz, pozadinu siluetarne tame, i okvir pletera, šare apsoluta. Čvrsti shematizam slike u navedenoj konstelaciji tvori adekvatan ezoterički obrazac.

Kroz kamen, kroz vodu, kroz miris...

Handukić istražuje fenomene putujući u mjestu. Pitanje je koji cilj dostiže i koji je krajnji smisao takvog

kretanja. Jesu li posljednje ostvarene grafike iz 2000. godine – slike koje se mogu okarakterizirati slikama "uravnoteženog prisustva", cilj? Po čemu bi one bile važnije od ranijih grafika koje nude nemir otkrovenja? Biće da je stvarni smisao i cilj samo istraživanje i kretanje svijetom vizualnih fenomena, iza koga, svima nama, ostaje moguća uputa o načinu usvajanju svijeta punoće i bogatstva. Po tome, po auri forme koju grafike ostvaruju, prije nego po njihovim plastičkim kvalitetama, i po istinskoj uvezanosti u bosanski kulturni prostor, Handukićev ciklus ostvaruje autentičan iskaz.

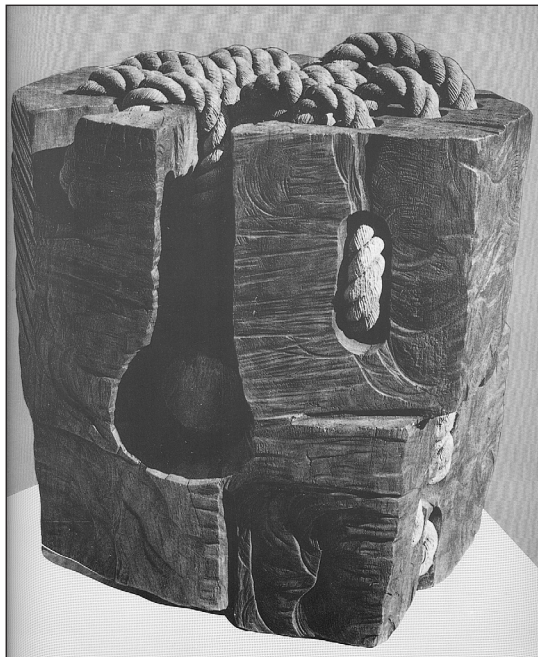
STEREOTOMIJA ORGANIČKIH SOLIDA

Monumentalna skulptura i njen kontekst

Kad se izvanredni skulptoralni opus Boška Kućanskog promatra preko odrednice monumentalnog on jasno sugerira njegov dvostruki karakter. Prvi je karakter određen namjenom, i prepoznaje se kao klasa spomeničke skulpture. Drugi je karakter određen likovnom ekspresijom i prepoznaje se kao klasa skulpture koja ima iskaz moćnog, grandioznog, impozantnog i sl. Naravno, radi se o "monumentalnom" likovnom učinku skulptura Boška Kućanskog, koji prvenstveno dolazi od likovnih proporcija i značenja djela a ne od stvarnih grandioznih dimenzija njegovih skulptura. To je sasvim jasno pogledaju li se, naprimjer, dimenzijama male skulptura *Galija* (1968. g., drvo), visine samo 38 centimetara, i *Zlatan prsten na vodi* (1960. g., bronza) visine samo 20 cm, koje izrazito iskazuju karakter monumentalnosti. S druge strane, Boško Kućanski je autor monumentalnih skulptura, koje su i dimenzijama velike.

Čini se da razdjelnicu monumentalnih skulptura Boška Kućanskog i njegovih skulptura kod kojih ne dominira taj karakter čini boja. Naime, skulpture Boška Kućanskog koje nisu u boji, i to uglavnom skulpture u drvetu, te skulpture u kamenu i njemu srodnim materijalima, uglavnom iskazuju karakter monumentalnosti. Njihov je ukupni iskaz moderan – skulpture su jasno apstrak-

tnih oblika, strukturalne, cjelinske i izotropne u smislu ekspresije površine i volumena itd.



Monumentalni iskaz ove, dimenzijama nevelike skulpture, visine samo 66 cm, proizlazi iz sugeriranog mjerila. Modul tog mjerila je brodski konop – konopa koji je "veći, deblji i moćniji" od uobičajenih veličina konopa. Tako, značenjski grandioznoj, odnosno monumentalnoj formi konopa mora odgovarati ukupna monumentalna kompozicija – značenja koja ne ovise od veličine. Unutar svojevrsne kompozicijske simbioze formi, brodski konop sugerira snagu njihovog ujedinjenja. (Raskovnik, 1977. g., drvo i konop)

Premda prikriveno, postoje jake veze klase bojene i klase nebojene monumentalne skulpture, u smislu razdjeljivanja neke vrste općeg poetskog okvira, unutar kojeg se prvenstveno može prepoznati karakter "oživljavanja materijala". Taj je karakter izraz svojevrsnog

dinamičkog i naponskog sublimiranja masa i materijala unutar skulpture u vrsti "simbiotičke kompozicije" (B. Kućanski).

Unutar ukupnog djela Kućanskog, razdjeljuju se i karakteri svetog, ritualnog i magijskog. Za monumentalnu skulpturu Boška Kućanskog jako je važan princip dvojne upotrebe formi unutar jedne skulpture – odnos organskih i artifičijelnih formi, gdje su prve, skoro uvijek, izvorište a druge njihov oblikovni korelativ.

Ukupno djelo Boška Kućanskog je, kvalitetom i brojem umjetničkih ostvarenja, njihovom raznovrsnošću, artikuliranom poetikom i dosegnutom fantazijom – grandiozno. Teško je shvatljivo, kako ono može stati unutar stvaralačkog života jedne osobe. Jasno ili u naznakama, čvrsto se vezujući (oblikovno i idejno) za kontekst njegovog ukupnog umjetničkog djela, karakteri njegove monumentalne skulpture mogu se pronaći unutar tog konteksta – unutar njegovog i skulptoralnog i slikarskog opusa.

Dvije skulptoralne poetike

Unutar dvije grupe skulptoralnih poetika – klasi ili bojene, uglavnom monumentalne skulpture, i klasi bojene skulpture, prva jasno predstavlja svojevrsni dijalog sa epohom moderne i djelatnim poetikama 20. stoljeća. Druga, predstavlja skroz samosvojniji poetski iskaz – artikulaciju potpuno osobnog svijeta unutarnjih pojava i začudnih oblika. Taj se drugi iskaz doima u izvjesnom otklonu od moderne. Ali, obje poetike imaju jasno moderno određenje i zasnivaju se na promociji strukture ispred ornamenta i dekoracije.

I sam izraz 'bojena skulptura' sugerira da je boja, kao karakter ornamenta i dekoracije, adirana na strukturu skulptoralne forme, koja time može izgubiti karakter i vrijednost. Nasuprot, recepciji moderne nije bliska sintagma 'skulptura u boji', kao sugestija strukturalnog iskazivanja boje. U tom će smislu 'skulptura u boji' Boška Kućanskog, ako je važna ovakva sintagma, biti ponešto zapostavljena, bolje rečeno, neće u vremenu moderne biti razumljen njen pravi smisao. Tako će njeni visoki kvaliteti povezanih i slivenih formi i figuracija, koje uvijek sugeriraju izvjesnu naraciju i ritual, biti iščitavani sa stanovišta forme ali ne i supstancije. Tek će novije, postmoderno vrijeme sugerirati potpunu afirmaciju takve artikulacije skulpture.

Skulpture Boška Kućanskog koje artikuliraju boju u novom vremenu sad se razumijevaju kao iskazi gdje su boja i ornament strukturalni, te je moguće da jednovremeno "grade i dekonstruiraju skulptoralnu masu i formu". S druge strane, postoji i izvjesna komplementarnost dviju skulptoralnih klasa, bojenih i nebojenih – jedna klasa skulpture određuje drugu, prije svega sugeriranim medijem skulptoralne artikulacije. Svijet prvih skulptura bježi od prostora, dimenzija i značenja okolnog svijeta, umjeren sebi i "prema unutra" – svijet drugih skulptura se prostorno i značenjski povezuje sa svojim okolnim svijetom, i usmjeren je "prema van".

Simbiotska kompozicija monumentalne skulpture

U ostvarenju monumentalnih skulptura, povezivanje i ujedinjenje elementnih i organskih formi u jedinstvenu cjelinu (kompoziciju), te njihovo "rezanje" i "probijanje" predstavljaju osnovnu shemu oblikovnog postup-

ka. To je kompozicija svojevrsnih "kumulativnih formi" (Lazar Trifunović o likovnoj kompoziciji B. Kućanskog) u snažnom povezivanju i stapanju, gdje se posljedično javljaju karakteristične napučene forme, koje iskazuju pokret i još više energiju.

Sveukupno, a čini se i najvažnije, iskazuje se karakter i znak živog svijeta – skulptoralne mase odjednom "pokreću i oživljavaju". Kod Kućanskog, napučena forma principijelno sugerira kompozicijsku shemu "puno-puno", te jasno proizlazi iz principa dodavanja i povezivanja formi. Kompozicija "puno-prazno" javlja se u monumentalnoj skulpturi, ali više sporadično, i s ciljem afirmiranja one osnovne. Tu je i osnovna razlika u odnosu na moderne "šupljikave skulpture", naprimjer Henryja Moorea, koje svojom formom u prvom redu artikuliraju kategoriju praznog, odnosno, artikuliraju prostor i vazduh u njihovom dvojnog iskazu. Skulpture Boška Kućanskog su, nasuprot tog, supstancijalne forme. One su ispunjene forme, te teže da se šire u prostor dodavanjem novih i novih masa. Time one djeluju prostorno, na način ekspanzije. Taj je princip kompozicije jasno iskazan i u slikarstvu Boška Kućanskog, koje poprima za taj medij odgovarajuću primjenu: jedna je forma (pojava) određena drugom, ta druga trećom, ta treća četvrtom... Tako je ostvarena kompozicija principijelno beskrajna – ona je u ekspanziji i "teži da prekrije čitav svijet". Takva kompozicija dijelom asocira na obrazac likovne kompozicije M. C. Eshera – karakteristični dijadni iskaz formi. Tu dvije elementne forme stalno određuju jedna drugu i tkaju svijet unedogled. Supstancijalnost i ispunjenost formi i artikulacija živog svijeta, karakteri skulpture Boška Kućanskog, mogu se prepoznati kao artikulacija svetog.

Apstraktne, ili iskazane konkretnije, manje ili više jasno, forme živog svijeta se pojavljuju u djelima Boška Kućanskog kao antropomorfni, zoomorfni i fitomorfni iskazi. Sama je tematika skulptura uvijek dvostruka. U osnovi, to je iskazivanje koncepta samog života – iskaz koji je okvir svih drugih plastičkih dešavanja. On je često najšire shvaćen, kao princip pulsiranja samog života, djelovanje životnih tokova itd. Drugi je sloj značenja jasno antropološki, tiče se ljudske egzistencije, u rasponu od mita do ovoidno oblikovanog jastvenika ljudske egzistencije.

Unutar monumentalne skulpture zoomorfne fantazijske forme su date u naznakama, s najčešće apstraktnim oblikovanjem. Ali, te zoomorfne forme su prisutne u različitim skulptoralnim djelima i u različitom vremenu, među kojima su monumentalne skulpture tek dio: *Majstor i njegova sjena* (1980.g., bojeno drvo, keramika, konop), *Duga brestova sjena* (bojena keramoplastika i konop), *Mali oblici* (1951.-1958. g., i 1955.-1956. g., terakota), *Galija* (1968. g., drvo), spomenik na Makljenu (1978. g., vještački kamen), *Put u Klokrike* (1984. g., drvo), *Nebeska kočija*, 1983. g.), *Ikaru u sretanje* (1984. g., bojeno drvo) itd. Slična je situacija i sa antropomorfnim skulptoralnim formama, koje su, sveukupno, izrazito uočljivije, vjerovatno i radi tematskog antropološkog sloja: *Spontani oblici* (1960.-1975. g., terakota), *Čovjek-svjetionik* (1979. g. drvo i konop), *Put u srce tajne* (1982. g., bojena keramoplastika i konop), *Nebeski tetreb* (1988. g., bojeno drvo i konop) itd.

Osobeno za skulptoralno djelo Boška Kućanskog jeste da karakter monumentalnog proizlazi i iz načina

obrade upotrijebljenog materijala. Kućanski bira rudimentarne i, sa stanovišta primjenjene tehnike obrade materijala, teže načine ostvarenja skulpture. Tako on, na neki način, stupa u dijalog i borbu sa materijalom (drvo, kamen) koji se teško oblikuje.

Konačni učinak njegovog oblikovnog i kompozicijskog pristupa monumentalnoj skulpturi jeste njihova izvjesna "nedovršenost", naročito drvenih skulptura. Ta je "nedovršenost", koja referira stepen obrade skulpture, konceptualno vezana sa metodom stereotomije organskih formi skulpture, koje se tako pojavljuju kao "nedovršene" – u smislu nedostajanja, odrezivanja ili odbacivanja dijelova primarnog korpusa skulpture. U sučeljavanju s materijalom, dajući mu dlijetom neprevelike naznake artificijelnog, ta se "nedovršenost" javlja kao znak da su borba i dijalog s materijalom došli u ravnotežu, pri čemu je on zadržao svoj identitet, snagu, teksturu, boju i sl. Šire, to zapravo označava poštovanje Kućanskog koje upućuje ne samo materijalu, nego ukupnom svijetu iz koga on dolazi.

Sveto, ritual i magijsko

Iskazivanje svetog je jedna od okvirnih karakteristika djela Boška Kućanskog. Šta je sveto teško je reći. Definicija koja bi sveto odredila kao "formiranje (svog) svijeta", pripadala bi polju najopćenitijih definicija, ali bi principijelno, čini se, odgovarala umjetničkom *cre-du* Boška Kućanskog. U njegovom djelovanju, bilo u slikarstvu ili skulpturi, sveto se ostvaruje svojevrsnim tkanjem i ispunjavanjem prostora, koji tek time postaje svijet. U svijetu svetog ne postoji prazan prostor – sve je ispunjeno supstancijom.

Već nazivi djela, poput *Galija*, *Put u Klokrike*, *Totem*, *Talisman*, *Zapor* itd., sugeriraju artikulaciju svetog – djela koja su karakterizirana mitološkim tematskim okvirom. Kad su unutar skulptoralne kompozicije prisutni, jasno ili prikrivenije unutar formi koje mogu biti izrazito apstraktne, i elementi naracije, oni sugeriraju ritualni karakter djela. Kompozicije svetog, unutar sugeriranog magijskog i ritualnog, skoro po pravilu se javljaju kao fantazije zoomorfnih i antropomorfnih iskaza.

Boško Kućanski iskazuje sveto kao izvjestan ritual poštovanja svijeta – kao magiju živog u njemu. Ritual i magijsko, odnosno, sredstva metaforičkog iskazivanja, jasnije su vidljivi u slikarstvu, skulpturama u boji i pojedinim, uglavnom drvenim skulpturama – “skulpturama predmetima”, (L. Trifunović). Takve su brojne skulpture u drvetu “predmeti” (*Skadar na Bojani*, naprimjer) kod kojih je vidljiv ostatak izvjesne upotrebe (kao neka vrsta forme točka, strelice, poluge, čekića, rude volovskih kola itd.) – egzistencije koja je jasno pretočena u simbol. Ali, ritual je prisutan i kod iskaza apstraktnih figuracija monumentalnih skulptura – tada su same forme reducirane na jednu ideju i jedan znak (kao kod spomenika na Makljenju, u Sarajevu – hotel Holliday Inn, i drugih). Ali, tada, zapravo, snažno aktiviraju ambijent i prostor u kome se nalaze – aktiviraju i uvlače njihova značenja u ukupni ritualni iskaz djela.

Monumentalna skulptura kao stereotomija organskih solida

Unutar skulptoralne kompozicije, osobenost monumentalnih skulptura se javlja preko metode njihovog osobenog konstruiranja – geometrijskih “prereziva-

nja" organskih formi i geometrijskih "prodora" kroz osnovni korpus pojedine skulpture. Geometrijski pre-rezi organskih formi su jasan odnos artifičijelnog i prirod-nog – svojevrsno uprimjeravanje prirode, koje kod Kućanskog nije zahvat prereza cjeline skulptoralnog korpusa, nego je to tek zahvat u njegovim dijelovima. Sam postupak osigurava apstraktni učinak skulpture i iz toga sugerirane konotacije ukupnog djela. Taj je postupak neka vrsta stereotomije organskih oblika. Semantički, upravo se sama (od)sječena i nedostajuća forma (negativ forme) postavlja kao jedna od osno-va iščitavanja skulptoralnog djela, te se pojavljuje kao dominirajući estetski obrazac.

Postupak "probijanja" drvenih skulptura izveden je iz ovog prvog, i obično je usmjeren na sitnije i sekundar-ne forme koje probijaju primarnu – forme koje imaju identitet 'konopaca' i 'drvenih klinova', naprimjer. Po-nekad su forme izjednačene – i probijajuća i probijena forma su primarne (*Talisman*, 1978. g. kamen, *Izvor V*, 1987. g., kamen), tako da se vraćaju temi snažne simbioze osnovnih formi. I upotreba brodskih konopa unutar drvene skulpture javlja se kao jasan dio sim-biotičke kompozicije, odnosno refleksa ujedinjavanja formi. Naime, konop, koji prodire kroz osnovni korpus skulpture je, ustvari, element snažnog povezivanja i napućivanja formi – likovno on zateže i dinamizira kom-poziciju, te je snažno pokreće. Forma konopa tako, iz same njoj kontrapunktne forme drveta, izvlači krajnje naznake pokreta i energije, te linearno pulsira. Znače-nje "konopca koji uvezuje forme" jeste tema spajanja dvoje ljudi, njihovog poljupca (Klimt, Brancusi), što je u djelu Boška Kućanskog, sem u skulpturi, iskazano i u drugim medijima, naprimjer u slikarstvu (*Pozdrav pro-*

ljeću, ciklus slika, 1975. g., ulje). Ali, ta tema, kao jasan karakter simbiotske kompozicije i njen svojevrsni amblem, možda otvara put za razumijevanje ukupnog djela Boška Kućanskog – svijeta koji on želi dokučiti. Svijet cjelovitog i jednog, sveprožimajućeg i “jedno-drugim određujućeg”, nadasve pulsirajući i živi svijet spajanja i ljubavi...

Sve monumentalne skulpture Boška Kućanskog, velikih, višemetarskih dimenzija, čvrsto su simbiotske i jasno stereotomne kompozicije. Rijetki izuzetak čini pretežno linearna kompozicija skulpture-ansambla u Kostanjevici, pod nazivom *Put u Klokrike* (1984. g., drvo), koja jeste povezujuća ali nije stereotomna. Ovdje se značenje djela ostvaruje naracijom – kompozicijom rudimentarnih, drvenih, linijskih formi, koje po prirodi svoje linijske kompozicije ostvaruju ansambl povezanih formi i značenja. Ostale skulpture ove klase su više povezane postupkom prerezivanja i prodiranja formi u forme. Kod *Spomenika bitci za ranjenike* (1977.-1978. g.) na Makljenu, skulpturama u Prilepu, Ostrošcu i Hoyerswerdi (*Izvor*, zajednički naziv za ove skulpture, kamen), skulpturi u hotelu Holiday Inn u Sarajevu (*Nebeska kočija*, 1983. g., drvo), i drugim, dominiraju prerezi unutar zbijene kompozicije. Skulptoralna forma *Izvor*a, toliko zbijena da skoro ostvaruje monofornni iskaz – kao sama težnja potpunog stapanja u jedno, može se razumijevati i kao jedno od konceptualnih ishodišta skulptoralnih ambicija Kućanskog. Na Makljenu i u hotelu Holiday Inn dominira zbijena i pokrenuta multiforma. Skulptura u Holiday Innu doima se kao vrsta ogromne apstraktne ptice – lebdeća forma koja se širi po horizontali, ali i snažno atakirana naprijed – ambijentalno djelo čiju monumentalnost

potcrtava i potpomaže sam monumentalni koncept hotelskog hola i čitavog hotela.



Unutar ciklusa skulptura malog formata Mali oblici, iz perioda 1960.-1975. g. (terakota, visine oko 15 cm), mogu se jasno uočiti programске osnove oblikovanja monumentalnih skulptura velikog formata i apstraktnog oblikovanog iskaza. Zastupljene su dvije vrste skulptura: one koje još uvijek nisu doživjele promjene – sa tematikama magijskog, jasnih figurativnih, zoomorfnih i drugih iskaza, i skulpture na kojima se vidi promjena – kao da su one prve remodelovane u smjeru iskaza apstraktnih modernističkih oblika, koji su sad solidi umjesto šupljikave forme. Ta se skulptoralna promjena naročito može uočiti na predložnom prikazu, na slici na dnu, desno.

Apstrahiranje organskog i konkretnog svijeta – oblikovna metoda prisutna u monumentalnoj skulpturi, vrlo je rijetko dovedena do nivoa na kome je teško prepoznati uzor. S tim je povezana upotreba čistih materijala. Principijelno, nema miješanja materijala, a kad ih ima onda su to strukturalni odnosi (naprimjer, drveta i konopa). Strukturalnost forme je sugerirana skoro isključivo primarnim plastičkim iskazom – sekundarne i tercijarne plastike skoro i da nema. Naravno, strukturalni i plastički iskaz je artikuliran teksturom – obradom materijala, koja kao da traži mjeru samog materijala. Zato je ona različita za drvo, kamen, vještački kamen itd.

Premda, oblikovno predstavljaju drugi pol skulpturalnog djelovanja, zanimljivo je da se unutar skulptura malog formata *Mali oblici* (terakota), onih iz perioda pedesetih godina 20. stoljeća ili onih nastalih kasnije, mogu pronaći programske osnove za tematiku monumentalnih skulptura Boška Kućanskog iz perioda od kraja sedamdesetih godina 20. stoljeća. To će i u oblikovnom smislu postati jasno, ako druge cikluse skulptura malog formata, naročito skulptura iz ciklusa *Spontani oblici* (1960.-1970. g., terakota) razumijevamo kao apstrahiranje životinjskih i drugih konkretnih formi iz navedenog prvog ciklusa, vrijeme kad skulpturu zahvata snažna apstrakcija i geometrijska spekulacija.

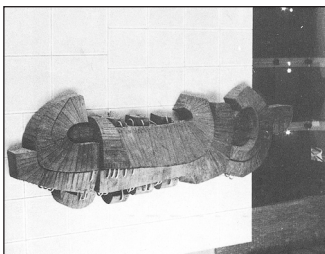
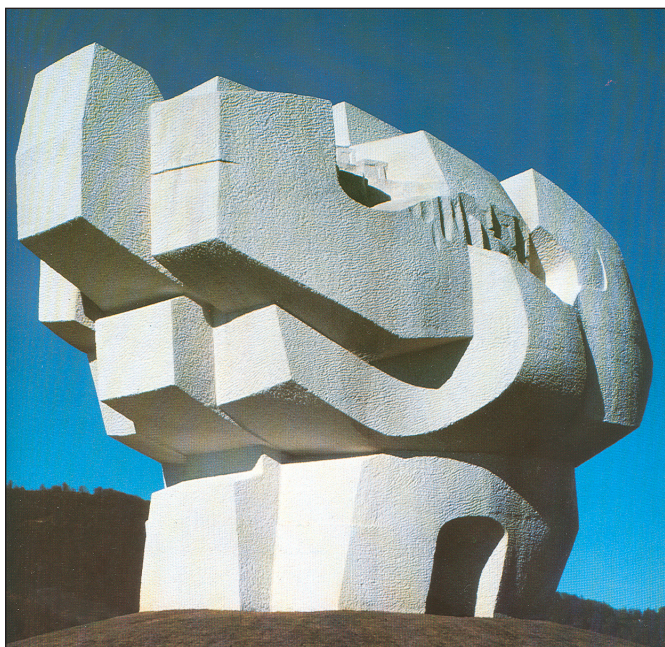
Spomenik bitke za ranjenike na Maklenu je amblematski rad u stvaralaštvu Boška Kućanskog – na različite načine on okuplja skulptoralne preokupacije prethodnog vremena. Osnovna plastička i kompozicijska karakterizacija spomenika je zbijenost i ekspanzivnost

formi izvedenih u vještačkom kamenu – formi koje su usmjerene i horizontalno pokrenute. Suštinski, radi se o jednoj formi – o jednom "skulptoralnom organizmu" u koji su uvezane forme.

Važna formalna značajka, ona koja će sugerirati semantički iskaz te skulpture, jeste činjenica da ona, zapravo, ima formalna i značenjska usmjerenja – ima prednji dio (smjer ekspresije pokreta) zadnji dio i bočne strane. Također, skulptura se po visini dijeli na donji, postamentni dio i gornji, centralni dio.

Forma i značenje te monumentalne skulpture na Maklenu je vezana za njen kontekst, koji je višeslojan. Činjenica da je to spomenik događaju ('bitka za ranjenike') jeste tek jedan konotativni sloj, budući da i ukoliko se ona apstrahuje, skulptura i dalje iskazuje punu egzistenciju umjetničkog djela. To proizlazi iz univerzalnog karaktera te skulpture tako da njenim iščitavanjem unutar historijskog konteksta sam kontekst univerzalizira. Konotacije života i njegove neuništivosti, nesputanog pokreta i leta... javljaju se među prvim prizvanim slikama.

Povezanost sa njegovim okolnim prostorom ta skulptura ističe više no i jedna druga unutar skulptoralnog opusa Boška Kućanskog. Razlog je tome da ta skulptura potpuno komplementira zahvaćeni prostor. To znači da ne postoji drugo mjesto gdje bi ona mogla stajati. Tako je ostvaren *genius loci* koga nerazdvojno sačinjavaju planina Makljen i sama skulptura. Moglo bi se reći da jedno drugom pomažu da postoje – skulptura se u tom smislu mora promatrati kao sastavni dio planine, i obratno.



Tri izrazite monumentalne skulpture velikog formata nalaze se na Makljenu (Spomenik bitke za ranjenike, 1978. g., vještački kamen), u Kostanjevici (Put u Klokrike, 1984. g., drvo) i u Sarajevu u hotelu Holiday Inn (Nebeska kočija, 1983. g., drvo). Sve imaju snažan prostorni učinak i povezuju se sa okolnim prostorom. Također, sve sugeriraju vrstu kompozicije snažno povezanih formi ("simbiotička kompozicija"), dok su skulpture na Makljenu i Sarajevu oblikovno određene geometrijskim rezanjem organičkih formi. Sve tri skulpture, kao jasno apstraktne forme, prizivaju svijet zoomorfnog, te konotiraju ritualna značenja.

Prostorno, taj je genius loci određen pogledom na vrhove planina i noćnim nebeskim sjajem. On je određen konturama planina i same skulpture, te jutarnjim rađanjem Sunca i njegovom svjetlošću, koje se prelama na napučenim plohama skulpture i stvara oštre prelaze svjetla i sjene... Horizont je smisao svake slike koja se može prizvati – svijet koji se u slici i predodžbi horizonta otvara u svom beskraju. Sve druge slike su periferne – sav drugi svijet ostaje u dolinama ispod, kamo pogledi i značenja nisu usmjereni. Jer, na mjestu spomenika krajolik mijenja karakter – iz prostora visoravni naglo prelazi u nagnuti prostor silaska s planine – usmjerenje prema naseljima u kojima žive ljudi a ne obitavaju veličanstvene i svete planine.

Samo mjesto, uži prostor, pripada kategoriji mjesta koja su služila za iskazivanje rituala, recimo, po modelu starobosanskih svetišta na vrhovima planina. Zajedno, skulptura i planina značenjski se pojavljuju kao "ono tamo", kao daleko i nedostižno, ono što je izvan prostora svakodnevnog i "ovog ovdje" – javljaju se kao prostor svetog.

Spomenik na Makljestu je jednovremeno i pokrenuta i energizirana forma – sugerira pokrenutost koja nije pre-naglašena nego je više vezana za energizam zbijenih i napučenih formi. Ali, forma spomenika sugerira više od energije – sugerira svijet živog. U mogućoj, a čini se vrlo zanimljivoj analizi apstraktnog formalizma ovog spomenika, ukupna forma pojavljuje se kao zoomorfna, premda postoje daleke naznake antropomorfnog.

To sugerira moguću sliku i čitanje ukupne forme: "grandiozna i začudna bijela zvijer pojavljuje se na

proplanku, komunicirajući samo s vrhovima planina i jutarnjim Suncem koga iščekuje". No, ta "zvijer", koja nema očiju i kojoj je zarezano tijelo i uprimjerene površine, ta apstraktna forma koja pulsira u prostoru, kao da upravo tom svojom formalnom zatvorenošću i čutljivošću, traži komplementarne slike i psihološke učinke, te proizvodi grandiozan zvuk koji se prostire u beskraj.

MODNA REVIJA I ATRIBUCIJE SIMBOLA ŽENE

Ornament i odjeća

Opći elementi svake slike Samre Mujezinović, iz ciklusa "Revija"²⁹ – ženska odjeća i moda i žena kao centralna tema, senzualnost, upotreba ornamenta, upotreba znakova odvratnog i sladunjavog, jake forme i boje, pa i sam naziv ("Revija")... jesu nedvosmislene sugestije dekorativnog vizualnog mišljenja. Historijski, poslije vremena bečke secesije i Klimta, kad dominira ornament, njegova upotreba i ukupnost dekorativnog iskaza postali su nepoželjni za umjetniku, ali i drugu, artikulaciju. Moderna je oduzela svaki smisao upotrebi ornamenta i sukladnih elemenata, gdje prizivanje ornamenta, ili samo njegovo naznačavanje, vodi u određenje umjetničkog djela kao manje vrijednog, kao iskaz kiča, i slično. Unutar tog uobičajenog razumijevanja moderne forme, ornament je periferna forma koja se dodaje osnovnoj formi strukture. Po tome, naprimjer, odjeća, budući da se adira ljudskom tijelu, ima uvijek nešto od ornamentalnog iskaza.

U njenoj idealnoj projekciji, moderna, budući da odbacuje ornament, dokučuje strukturu. Principijelno, u

²⁹ Izložba je održana u galeriji *Novi hram* u Sarajevu, u januaru 2000. godine.

tretmanu forme odjeće, moderna dokučuje i artikulira samo ljudsko tijelo u njegovom ekspresivnom nesimbolnom iskazu. Tako ne vrijedi više odnos tijelo-odjeća u smislu struktura-ornament, nego se promovira neki novi iskaz u kome odjeća postaje strukturalna, u težnji stapanja sa samim tijelom. Tako se, lasteks odjeća, rolka, kožna odjeća... – sve sami reprezentanti moderne, žele stopiti sa strukturom tijela i biti samo to tijelo. Ta odjeća "radi" kao samo tijelo nakome se nalazi, direktno iskazujući njegovu morfologiju, ali ne naglašavajući tjelesni znak odjeće pri tome.

Jasno u historijskim promjenama oblikovanja, težnja oduzimanja ornamenta je samo refleks globalnih modernističkih i novovjekovnih procesa racionalizacije i apstrahiranja, ali i desakralizacije i desimbolizacije. Posljedično, težeći neornamentalnom iskazu, odjeća u modernizmu gubi svu onu potenciju simbolnog govorenja koja je vezana za izvantjelesno čovjeka, te se uvjetno vraća na svoje historijske početke. Ljudsko se tijelo, njegova tjelesnost (ruke, noge, oči, grudi, ukupna čovjekova figura, gracioznost pokreta...), javljaju kao ekskluzivni prostor simboliziranja odjeće. Simboli ljudskog tijela i tjelesnosti u oblikovanju odjeće čine zasebnu historijsku klasu.

S druge strane, ova klasa simbola u moderni se sučeljava sa klasom tradicijskog oblikovanja odjeće. Kriterijem kulture, odjeća se u modernizmu javlja kao klasa oprirođene forme naspram tradicijske i predmoderne odjeće, koja se u odnošenju odjeća – tijelo prepoznaje kao odnos artificijelno – prirodno. Ta druga klasa odjeće zahtijeva komplementiranje sa ljudskim tijelom u odnosu koji je njegova artificijelizacija. Ali, taj je

obrazac karakter same kulture budući da je zasnovan na obrascu "artificijelizacije prirode". U tom smislu Gillo Dorfles naznačava historijski proces "artificijelizacije vlastitog tijela" u kome je i odjeća svojevrsni "dodatak" tijelu, jednako kako su to maska, nakit, tetovaža...



Poznati dizajner Philippe Starck je za marku PUMA, za sezonu proljeće i jesen 2007. g., razvio tip minimalistički dizajnirane odjeće, koja nedvojbeno kontinuiira moderno oblikovanje odjeće, odnosno kontinuiira tip "tjelesne odjeće", gdje je odjeća, zapravo, znak samog ljudskog tijela i direktno iskazuje njegove seksualne, erotske i druge atribucije. Stoga je ta odjeća pripijena uz tijelo, te principijelno sugerira da odjeće i nema budući da je ona dio tijela. Tako odjeća nije vrsta ornamenta – ornamentiranja tijela, odnosno, odjeća nije forma pridodata tijelu.

U toj artificijelizaciji vlastitog tijela onaj njegov dodatak – odjeća, uobičajeno se razumijeva samom suštinom ornamentalnog iskaza, gdje je odjeća isto što i ornament, te se dodaje na ljudsko tijelo. Ukoliko smo odmakli od prostora moderne, pitanje koje se može postaviti jeste "koja artificijelizacija ljudskog tijela pri-

pada savremenoj kulturi?" Odnosno, koje značajke, i na koji način, nepromjenjivog i promjenjivog čovjeka općenito, a žene i ženskog specifično, danas dominiraju? Čini se da je, u pluralizmu iskazivanja postmodernog razdoblja i sama odjeća takvog raznovrsnog iskazivanja, ali da moderni znak "tjelesne odjeće" prevladava.

"Modna revija" Samre Mujezinović

Unutar osobenih artističkih djelovanja umjetnicu Samru Mujezinović prvenstveno interesira artificijelizacija odjeće – situacija u kojoj ona iskazuje raznovrsne simbole savremenosti. Ipak, ona ne odbacuje niti moderni karakter oblikovanja "naturalizirane i tjelesne odjeće", ali taj je plan dijelom prikriven, i javlja se preko izražavanja simbola ljudske, odnosno ženske tjelesnosti. Sam prilaz oblikovanju odjeće je direktan – dizajnerski i simbolički – slikarski: kao kreacija modne odjeće (i njihovih prikaza na više samostalnih revija), i kao sasvim osoben likovni iskaz (prikazanih djela na izložbi "Revija").

U poznatom srazu umjetnosti i dizajna³⁰ nameće se pitanje kakvo je povezivanje dva, ipak, različita kva-

³⁰ Tsion Avital, unutar analize odnosa – sučeljavanja umjetnosti i dizajna, promatra njihove komplementarne parove, njih 20. Tako su, naprimjer, karakteristični odnosi umjetnost-dizajn iskazani kao: -kognitivna funkcija umjetnosti naspram instrumentalne funkcije dizajna, -umjetnost kao iskaz organizacije simbola naspram dizajna kao organizacije materijala, -umjetnost apstrahuje konkretno naspram dizajna koji konkretizira apstraktno, -umjetnost je namijenjena komunikaciji, ekspresiji i metaforizaciji dok je dizajn namijenjen upotrebi, -umjetnost je induktivna i klasifikatorna dok je dizajn deduktivan, -umjetnost predstavlja svijet simbola – organizmičan, vremenski, sistemski dok dizajn predstavlja svijet objekata – mehanicistički, sa prostorno-vremenskim vezama itd.

(Tsion Avital, *The Complementarity of Art and Design*, 1992.)

liteta. U rješenju Samre Mujezinović može se odmah pronaći zajednička osebujna mjera žene, koja i njen dizajn odjeće i likovno stvaralaštvo postavlja u skroz osobene iskaze. Osnovni estetski obrazac, odnosno, osnovna shema likovne kompozicije pojedinog djela iz ciklusa "Revija", zasnovan je na artikulaciji pojma žene i njene figure. Likovno, radi se uglavnom o poprsju, te ostvarena slika, u tom smislu, nastavlja tradiciju portreta. Ali, mnogo je važnije što se u ovakvom kompozicionom iskazu, sasvim jasno, odvojeno i osobeno, tretira glava žene kao vanjsko i površno pojave žene, i nasuprot toga, u pretpostavljenom ili naznačenom predjelu torza, pojavljuje se zrcaljena glava žene. Jasno, predio zrcaljenja, nekad optički doslovan, nekad metaforičan, postaje predio djelovanja simbolnog materijala slike. Sama glava žene, uobičajeno prostor izražavanja njene ljepote, sada se naglašenim sredstva make-upa naznačava kao vrsta maske. Na prvi pogled radi se o napadnoj našminkanosti koja sugerira kič. Ali, kič je ovdje sredstvo, prisutno u savremenoj umjetnosti kao znak, te služi samo da pojača element ženskog i potcrta opći ambijent zapravo potiranja ženske ljepote izvanjskim sredstvima dekorativnog tretmana. Naravno, ovakav iskaz može da sugerira kritiku svijeta u smislu otuđenja i postvarenja žene.

"Ljudi piste" kao slike ispražnjene od svakog sadržaja

Moguća kritika, prije svega nesupstancijalnosti savremenog života i svijeta, i jednodimenzionalnosti žene (čovjeka, općenito), mora se tražiti u onom zrcaljenom dijelu kompozicije svake pojedinačne slike Samre Mujezinović. Onom donjem dijelu slike koji hoće komple-

mentirati, ali i problematizirati predio kome pripadaju ženski likovi nadošli iz "najboljih" savremenih modnih revija, "najljepših i najkarakternijih manekenki svijeta", koji ne mogu a da ne budu savremeni orijentir "idealne i lijepe" žene. Taj je zrcaljeni dio, u najvećem je broju slika složen u blok, u jasno artificijelnu i neantropomorfnu formu, kojoj nema potrebe tražiti mjesto ruke, tjelesnih karaktera grudi, i slično. Nema, jer recepciju osvaja jasno artikulirani simbol.

U savremenom su svijetu, u nekom smislu, svi ljudi na modnoj pisti, izloženi kritičkom oku deformirane javnosti³¹ i hranjeni isključivo izvana, obrascima same te atrofirane javnosti. U takvom svijetu – "svijetu piste", ljudi skoro potpuno gube svoju unutarnjost. Tako se ljudi pojavljuju i vizualiziraju u svijetu skoro isključivo kao forme – kao slike ispražnjene svakog sadržaja. U svijetu piste – hinjene ljepote i mladosti, niko nije niti mlad niti lijep.

Unutar ostvarenih slika Samre Mujezinović, simbol se javlja kao odijeljena forma, dosta jasnih semantičkih iskaza ("Leteće usne"; "Srce utopljeno u magmu kamena", i sl.). Ali, ponekad se simbol utopi u cjelinu likovne kompozicije i biva sama njena svojevrsna "dekorativna smješa". Takva zanimljiva i osobena forma,

³¹ Deformiranje javnosti može se detektirati unutar evropskih društvenih promjena, koje Richard Sennett označava kao "pad i gubljenje javnog čovjeka" u 19. st. – proces koji se izravno vezuje za razvijanje i bit kapitalističkog društva. Kako javno i privatno čine nerazdvojni par, destrukcijom jednog biva destruirano i drugo. Tako bi se, u nekom smislu, moglo reći da danas obitavaju ostaci javnog i privatnog čovjeka, odnosno, njihovi deformirani fragmenti, te se čini da su se u savremenom svijetu povezali i sili u neki još neimenovani kvalitet. (Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Faber and Faber Lmt., London, 1986.)

aplicira se unutar pojedine slike kao izrez nekog haljetka kojim se žena ogrće. Noseći jednovremeno ostatke značenja i silinu osjećaja takve jedinstvene forme u koju su se slile sve ostale, sam je plašt izvanredno važan za ukupno značenje i metaforiranje slika. Među prizvanim značenjima pojavljuje se i 'strah', kao logičan kontrapunkt lažnog svijeta sreće i ljepote.



"Modeli", predstavljeni na "Reviji" Samre Mujezinović prave kritiku globalnog društva u kome su žene postvarene i špakirane u slike, ali, ona same žene ne oslobađa njihovog znaka. Štaviše, znak žene prerasta u vrstu simbola unutar svojevrsnog ritualnog iskazivanja žene.

Krajnja razmatranja u "Reviji" mogu pronaći podlogu iz koje naznačena "ženska" i "meka" misao mogu preći u stanje "muške" i "tvrde" misli. To su značenjska mjesta na slikama, kad dekoracija i njena misao pronalaze put ka svojoj metafizičkoj manifestaciji. Pri svemu, navedena dvostrukost simbolnog/dekorativnog iskaza postavlja se centralnim elementom. Simbol i dekoracija se ne postavljaju kao ambigviteta, oni su manifestacija jednog, koje je, ustvari, u svijetu umjetnosti neimenovano, ali sakraliziranog značenja.

Primjenjena likovna tehnika proizlazi iz zadaće direktnog i pukog reprezentovanja stvarnosti, pa, potom, njenog "kvarenja" u sasvim određenom smjeru. Odnosno, tehnika dolazi od jasno primjenjenog metoda, i dekonstrukcije pojavnog i konstrukcije supstancijalnog, jednovremeno. To kvarenje, značenjski iskazano kao kvarenje ljepote manekenke na pisti, po zadaći izvanjskog svijeta ispraznog sjaja, samo je povod i početni impuls. Taj je impuls, doduše, dosta vidljiv i čitljiv značenjski sloj slike, ali je on ipak tek uvod u razgradnju izvanjske ljepote žene. To je otvaranje onih potisnutih i skrivenih prostora žene, moglo bi se reći od pamtivjeka nataloženih karatera svijeta, iz kojih pokulja nova/stara oblikovnost i smisaonost (žene), tražeći svoje novo uravnoteženje.

U tom traženju skrivene i potisnute ljepote žene, Samra Mujezinović, na osnovi zgotovljenih foto-reklama iz svijeta visoke mode, onih koje sadrže zgotovljene (našminkane, uprimjerene datoj svrsi) likove žena, pravi intervencije. Koristeći boje, pastel i olovku, me-

todom kolaža Samra Mujezinović sad, obratno, uprimjerava, "šminka" i dotjeruje čitavu sliku i njeno polje. Metaforično ali i doslovno, ljepota žene, kako to Samra Mujezinović iznalazi, ranije koncentrirana uglavnom na jednom mjestu njenog lica, biva rasprostra u cjelinu slike. Odnosno, ljepota se seli i, samo na prvi pogled, transformira u čudovišne i neobične forme, s jakim apstraktnim uokviravanjem. Od žene i njenog lica Samra Mujezinović zadržava samo smisao oka i gledanja. Sve jedne žene i njenog tijela može biti iskvareno, samo ne oči. Jedan je smisao očiju da beskrajno traju, simbolizirajući maglovito i vječno žensko tajanstvo. Dok boravimo u tim slikama, taj stalni refleks gledanja i oka kao da sugerira izvjestan zahtjev, molbu, želju...? Čini se da ima više elemenata koji slave ženu i njen rod. Sveukupno, iskaz afirmacije žene u ukupnom formalnom tretmanu, s bojom, svjetlom, sugeriraju moguću poruku optimizma.

Osamnaest slika Samre Mujezinović, poredane u niz, jasno sugeriraju formu njihove "revije"³². Osamnaest likova žena samo su početak njihovog iščitavanja, jer, istinska revija žene morala bi započeti poslije te slikarske revije, u prostoru konkretnog i svakodnevnice – u buci zakrečene ulice i uz naslovnice časopisa sa uličnih štandova za štampu.

³² U mogućoj psihološkoj analizi umjetničkog izraza date "revije", jasno je da se sam autor pojavljuje kao ostvarena slika – "Samra Mujezinović se nalazi rasprostrta u cjelini slike", čak i onih dijelova koje je preslikala iz stvarnog svijeta i koji joj nije nadohvat ruke (modnih revija, visoke mode i žene).

VRTNJA I BLJESCI STVARNOSTI

Unošenje svijeta u sebe – širenje sebe u svijet

Sasvim osobena ali, u izvjesnom smislu i univerzalna, izložba grafika Admira Mujkića, pod naslovom "Putovanje"³³, zadobila je konačna označenja dvostranim djelovanjem. Prvo, izvorno djelovanje pripada svijetu kreacije grafike i autorovoj temi – vrtnji u derviškom plesu, drugo je naknadno djelovanje koje se pojavljuje u formi samog prostora Kuršumli-medrese, gdje su grafike izložene. Sam je rezultat treći kvalitet – onaj koji nadilazi simboličke ali i prostorne učinke samih grafika. Kroz to, izložba problematizira i sugerira razrješenje nekih od temeljnih pitanja umjetnosti u savremenom iskazu, onih koji se tiču strukture umjetničkog izricanja. Naime, akademski grafičar Admir Mujkić ostvaruje i izlaže grafike koje artikuliraju i reinauguriraju transcendentalni sloj umjetničkog djela. Sa aspekta dešavanja unutar savremene umjetnosti moglo bi se govoriti da se radi o tendenciji održavanja, odnosno kontinuiranja tog potisnutog sloja, nasuprot savremenih djela koja su transcendentalni sloj odbacila.

Fenomenologija derviškog plesa

Princip vrtnje u derviškom plesu ima osnovu formalnog ustrojstva u artikulaciji i ustanovljenju vertikalne i mi-

³³ Izložba je prvi put održana u aprilu 2001. godine u prostoru Kuršumli-medrese u Sarajevu, zatim je održavana u drugim gradovima Bosne i Hercegovine i izvan nje.

krokosmološke osovine. Sve su grafike Admira Mujkića prekrivene principom vrtnje i dominacijom *Axis Mundi*, a likovna ekspresija vertikale javlja se u svakom dijelu pojedine grafike, doslovno ili kao vidljiva potka. Preko osovina i samog generativnog vrtnje čitav se svijet javlja na okupu – na jednom mjestu. Svojevrstan najmanji sastavnik svijeta i svijet sam tako se pojavljuju. Čitav svijet biva upijen u središte jedne vrtnje – čitav se svijet rasipa iz središta jedne vrtnje. Ili, u samom procesu i iskustvu vrtnje, onaj koji se vrti unosi čitav svijet u sebe i širi se jednovremeno u čitav svijet i njegov beskraaj.

Unutar same grafike svijet, odnosno njegova slika, konstruiraju se u izvjesnom inverznom odnosu: djelatna slika je smještena u centralnom dijelu slike, kao slika u slici, obično naznačena posebnim okvirom. Tako se, kao svojevrstan ram i predlika, javlja veća slika koja se prostire do ivica same grafike. U njoj se po pravilu javlja shematizam (obris i naznaka) antropomorfne figure sa svojim pripadnim okolišem, apstraktno artikuliranih, a likovno riješenih inertnim plošnim oblicima i takvim bojama. Tako se, figurativo govoreći, antropomorfni pejzaž kamenih označenja prostire u cjelini slike, ali biva nevažan – on je tek poticaj. Čovjek je, zapravo, tek polazište. Jer, unutar tog kamenog pejzaža javlja se svojevrсни otvor i prerez slike satkan od čipkaste i dekorativne građe – čistog nematerijalnog kvaliteta, kao pravo ishodište pojedine grafike. Tako se u srijedi grube i materijalne ovostranosti može pronaći onostrano suptilnih kvaliteta. Predočeni esteski obrazac je čist, gdje je izvanjsko svijeta geometrizirano i materijalno, statično, monovalentno, shematizirano, bez stvarnih atribucija života, a čovjek je prisu-

tan samo kao obris. Unutarnji, pravi svijet pokrenutog i dinamičnog, ispunjenog i simboličnog, koji odašilje karaktere života, biva artikuliran u prvom okviru, kao direktna refleksija same vrtnje – čovjeka i derviša koji se vrti oko sebe, oko i unutar čitavog svijeta.



"Ilhamija – kroz srce" – Ako je vrtnja u derviškom plesu tema ostvarenog ciklusa grafika ona se manifestira u likovnoj kompoziciji kao niz formalnih preklapljenih slojeva sa uglavnom statičkim iskazom. Svi su slojevi, manje ili više, antropomorfnog karaktera tako da je svaka grafika svojevrsan portret univerzalnog čovjeka. Samo je jedan sloj dinamiziran – onaj koji simbolizira najunutarnjije, i dat je vrstom ovoidne forme bliske Jungovom jastveniku. Svi su slojevi povezani nevidljivom osovinom oko koje mogu da pulsiraju, središte te osovine je u sredini ovoidne forme.

U tom prvom – unutarnjem ramu pojavljuju se unutarnje slike, začudno predstave života u kojima istu građu i kvalitet imaju i cvijet, i nebeska kola, i konj, i ljudi u scenama života koji je lijep... Taj kvalitet zajedničkog je centralni karakter koji sugeira nadilaženje materijalnog i izvanjskog pojave i približavanje jednom i jednosti Boga. Duhovnost se tako javlja kao logično simbolno stanje grafika, koje su logično ostvarene likovnom ekspresijom u biti smirenog.

Uz formalitet vertikale, koja je osnov cjeline kompozicije grafičkog lista, kvalitet slike unutarnjeg rama zasnovan je na ritmičkom ponavljanju, udvajanju i širenju likovnih elemenata crteža i linije. Taj ritam, koji teži da se, likovnom građom čipkasto ostvarenog i nebojenog crteža, proširi na sve strane, tvori ornamentalni iskaz. Ovaj ornament, bujajuće ekspresije i atribucija živog, jeste jasno odraz ritmičnog vrtnje i derviškog plesa, ali više u simboličkom iskazivanju. Jer, ukupno, ostvarene grafike ne teže ekspresivnom reprezentovanju samih fizičkih kretnji plesa likovnim elementima linija, ploha... Čulnost vrtnje se artikulira kao čisti simbol, koga prije svega ostalog, delikatni čipkasti crtež iskazuje. Ostvareni ritam ornament – simbol... jeste ispuna i prava supstancija svijeta, koji, po Admiru Mujkiću, ne može biti projekcija ispraznog dekartovskog prostora. Ali, na prvi pogled paradoksalno, njegovim supstancijalnim ispunjavanjem, sam prostor, u nekom smislu, više nije bitan.

Vrtnja sufije usisava čitav svijet u sebe i širi se na njega. Premda se mora pojaviti na neki način unutar slike, vrtnja nije cilj i tema – to nije slika u kojoj se bori, ona je samo način da se dokuče neke druge slike

– jedan nov i neuobičajen i čudesan pogled na svijet. U vrtnji se svijet oslobađa atribucija težina i vremena, otvara se jedan neviđeni svijet. I naučni eksperimenti sa vrtnjom, kretanje kroz horizontalni torus, potvrđuju refleks oduzimanja težine. Grafike Admira Mujkića, unutarnje slike čipkastog svijeta koje se javljaju unutar veće slike, upravo su takve – oslobođene ekspresije težine i formalnih obaveza tvorenja slike.

Čitanje bilo kojeg iskaza umjetnosti zasnovano je na otkrivanju njemu refleksivne slike, koja se pojavljuje kao njegov komplement. Kakva je refleksivna slika grafika Admira Mujkića? Ona je, čini se, savim jasno, zapravo svijet stvarnosti, konkretnog i svakodnevnog, koga odjednom u ovakvom traženju otkrivamo kao iznenađujuće lijep. Taj svijet refleksivne slike i njenog značenja odjednom kazuje da nismo imali oči da vidimo lijepo unutar "svakodnevnog i običnog". Taj svijet odjednom izgleda kao tkanje, iza otkrivenog sjajnog a običnog detalja svijeta, otkrivamo drugi, treći... sjajni a obični detalj svijeta. Grafike Admira Mujkića se javljaju kao izvjesno posredovanje – vraćaju nas onamo odakle je putovanje počelo. Tako sugerirana, sama se stvarnost pojavljuje u raznovrsnim novim iskazivanjima samih likovnih formi – u različitim iskazima boje, kontrasta, osvjetljenja..

Kad se različiti otkriveni slojevi pojavnosti slože u nekom poretku oni tvore ezoteričke obrasce pojave – svojevrsnu metafiziku pojave. To vrijedi i za sam likovni postupak ostvarenih grafika i predloženih slika, kao i za sam upotrijebljeni grafički materijal, primjenjenu tehniku, itd. U takvom ezoteričkom iskazivanju svijeta grafika i njeni elementi (forma, boja, linija itd.)

nisu pomoćna sredstva simbolične artikulacije, oni su i sami jednakovrijedni simboli – pojave koje se meditaraju i usvajaju kao bilo koja druga pojava. Time se briše granica umjetnosti i života, formalna sredstva i tehnike nisu izvan svijeta oni su njegov jednakovrijedan i jednakopravan dio. Drugim riječima, sve činjenice živog i neživog svijeta se spajaju. U tom smislu, ima naznaka da Admir Mujkić meditira i samu grafiku – liniju, plohu, boju... Za ezoteričke obrasce može se vezati i organizacija, odnosno kompozicija slike: vani-unutra, apstraktno-konkretno, prazno-puno, oblik-ornament, ploha-linija. To su samo neki od tih dvojnih karaktera koji se mogu raspoznati u osnovi također dvojne kompozicije, u kojoj, naprimjer, osnova kompozicije – gornje-donje, biva uravnotežena oko horizontalne osovine. Kompozicioni obrazac tu sugerira "gornje" kao izvanjsko, ali apstraktno i geometrijsko, nasuprot "donjeg", kao unutarnjeg i ispunjenog.

Sticanje umjetničkog iskustva kao egzistencijalno putovanje

Akt umjetničkog stvaranja se sastoji u iznalaženju izvanrednog stanja ravnoteže, unutar stvaratelja, odnosno između stvaratelja i svijeta. Iznaci to stanje, "zaviriti u sebe", "dokučiti unutarnje pejzaže", "probuditi se u snu" (B. Bogdanović), ili, naći tanahnu nit "međ' javom i međ' snom" (L. Kostić) izuzetan je umjetnikov napor.

Umjetnik je, po načinu traženja tog izvanrednog skla-
da i po načinu odnošenja prema svijetu, blizak sufi-
ji. Sufija traži unutarnji balans i ravnotežu sa svemi-
rom, sa njim preklapa svakodnevni i iskustveni svijet.

Umjetnik traži balans između unutarnjeg sebe i vanjskog svijeta. Admir Mujkić utvrđuje i upoređuje dva iskustva, spoznaje i usvajanja svijeta. Ponekad se ta dva iskustva teže potpunije preklopiti.



"Ljubavnici mjeseca" – Bilo koje putovanje ima smisla tek ukoliko se desilo u nekonkretnom i idealnom prostoru. Prostor koji prethodi fizičkom kretanju. Metafizička putovanja prepoznaju jasno ovaj zahtjev – i uvijek se dešavaju u predodžbama noći, mjeseca, zvizda.

Putovanje i traženje označavaju fenomenološki karakter ostvarenih grafika, gdje je slika u slici osnovni likovni koncept. Takvo putovanje otvara bezgranične prostore svakodnevnih pojava i samog življenja, nesumnjivo vezane za kulturni obrazac Bosne i njen islamski karakter. Istražujući pojave i njihove slike i paslike, Admir Mujkić se tematski zadržava na motivu bajke i mita. Sama tehnika "putovanja" označava svojevrsno vertikalno kretanje od površine slike kroz dubinske slojeve pojave. Ali, moguće je putovati i horizontalno – jednim jedinim pojavnim slojem, kroz oblik vrha lista ili nijansu neke boje. Putovanje je tu jednovremeno oznaka za način promišljanja svijeta i likovnog djelovanja. Vertikalnost slike u slici označava da se vremenske atribucije dokidaju. Antropomorfno čovjeka je prvi prozor i prvi sloj koji se odbacuje. On je prisutan samo iz razloga svjedočenja tog odbacivanja. Bitna je unutarnjost čovjeka.

Metafizički valjak grafike

U iščitavanju grafika Admira Mujkića, jedna se metafora nameće: svojevrsni metafizički valjak (supstitut grafičkog valjka i prese) vrtnjom upija i reflektira svjetlost. U bljescima svjetlosti, jednovremeno rađanja i umiranja, trajanja i netrajanja, kratkotrajnosti i vječnosti... rađaju se, otiskuju se i reflektiraju slike. U takvom se stvaranju organsko-linijski udvojeni oblici samih grafika ispravljaju i plešu, komplementirani prvim i vječnim ritmom praskozorja, svjetlom provocirajući rađanja i otvaranja zabravljenih prostora tame... Ko ima unutarnje oko, poput onog što ga ima Admir Mujkić, može vidjeti slike začudnog i bajkovitog svijeta, koji svojim neprikrivenim holizmom poziva...

CRTEŽ KOJI GRADI PROSTOR

Djelo Kenana Solakovića, koje se uglavnom vezuje za skulptoralni iskaz, ali je prisutno i u drugim umjetničkim disciplinama, nije sveobuhvatno vrednovano. Tome je, naravno, doprinijela i rana smrt autora (1952.-2002. g.), kao i nepostojanje potrebne vremenske distance za objektiviziranje njegovog djela unutar polja historije umjetnosti. Premda etabliran kao skulptorski, umjetnički rad Kenana Solakovića puno je složeniji od jednostranog određenja. Kenan Solaković se, naprimjer, bavio uređenjem enterijera, gdje je unosio specifičan oblikovni iskaz koji vraća sam enterijer njegovim korijenima, u smislu obraćanja elementima topline i znakovna rudimentarnog korišćenja prostora.

Između predloške i autonomnog crteža

Značajan opus Solakovićevog rada predstavljaju njegovi crteži, iskazi izvanredne i dovršene likovnosti. Ti su crteži, kao kod većine skulptora, prije svega dvodimenzionalne predloške za trodimenzionalno djelo. Ali, crteži Kenana Solakovića također predstavljaju polje šireg vizualnog promišljanja – oni nisu samo skulpturalna predloška i podrška. Ti crteži jasno tvore autonoman umjetnički iskaz. Budući da pokazuju vremenski kontinuitet stvaranja, oni mogu biti i materijal i dobar kontinualno vremenski oslonac za biografsko istraživanje djelova-

nja Kenana Solakokvića. Zapravo, ti su crteži višestruko kodirani, te mogu biti iščitavani u slojevima.

Hronološki poredani, crteži u tušu, ostvareni perom i kistom, njih preko pedeset, sugeriraju razvojni tok kreativnog bavljenja autora. Obuhvativši više od dvadesetipet godina stvaralaštva, taj niz crteža se nameće kao svojevrsna art-biografija, te može biti jako važan za buduće vrednovanje i određenje ukupnog djela Kenana Solakovića. U cjelini, crteži su monohromatskog karaktera, koji je pojačan vremenski naknadnim intervencijama samog autora, sa ciljem da sivkastim podlogama, odnosno ramovima, iskaže izvjesnu patinu vremena, ali i da sugerira tematsko povezivanje crteža u jednu cjelinu. Te naknadne intervencije autor je učinio pred samu smrt pripremajući crteže za izlaganje. Od modernističkog i nefiguralnog iskazivanja zasnovanog na plohamu, ili sporadično sa usmjerenjima boji i grafičkom iskazu iz kasnih sedamdesetih godina 20. stoljeća, autor se vrlo brzo okreće figuraciji specifičnog i organskog i mitološkog karaktera. To ga nedvojbeno počinje određivati kao postmodernistu, bez obzira na slojeve modernih karaktera koji se mogu pronaći na crtežu. Od plohe inklinira liniji (pretežno kist), te uvodi ornamentalni tretman praznih površina.

Simbioza geometrijske i organske forme

Dva su izrazita karaktera Solakovićevog rada na koje treba obratiti pažnju. Solaković ih uvodi osamdesetih godina 20. stoljeća, i oni ostaju trajan karakter cjeline njegova djela. Prvi je upotreba organskih formi u srazu i simbiozi sa neorganskim formama – povezivanje prirodnog i artifičnog u specifičan i nerastavljiv iskaz.



Sugestija rama, koji je popunjen naznakama simbola u tehnici skice – svojevrsnih približeski jednog konkretnijeg a manje uređenog svijeta, sugerira pojavljivanje međuprostora, odnosno, prelaznog nivoa u kretanju k unutarnjoj centralnoj plohi monohromnog crteža. Na predloženom crtežu taj unutarnji svijet artikulira ukupni metafizički i estetski obrazac Kenana Solakovića: svijet artificijelnog je osnova te biva oživljen, zadobijajući organske forme. Tako se geometrija artificijelne forme postavlja naspram organske forme, te se teže čvrsto povezati. Zato, i sama tema na crtežu – "vaza s cvijećem", kao uobičajeni odnos i povezivanje artificijelnog (vaza) i prirodnog (cvijeće), nije tek slučajni odabir autora. U tom povezivanju, geometrija vaze, iskazana linearnim sredstvima i plošnim sugestijama, još uvijek nije postala trodimenzionalna i oživljena forma poput formi cvjetova, ali su jasne njene naznake da to učini sredstvima tkanja svojevrsnih unutarnjih, ćelijskih prostora. Ukupno, dvije se formalne cjeline udružuju u jednu, naznačujući izvjesnu antropomorfnu figuraciju.

“Artificijelne forme koje su oživljene” – jeste prva asocijacija ostvarenih formi, koje otvaraju čitav niz razmatranja savremenog svijeta i problema kulture i savremenog otuđenja čovjeka. Ali, unutar tih simbioza Solaković ne želi uvesti čvrst diskurs, on se, manirom građenja samodovoljnih estetizacija i dodavanja formi u detalju, igra. Formalno, pravokutno i uglato naspram organskog tvori svojevrsnu solakovićevsku mandalu – njegov osobeni znak sjedinjenog ljudskog života i njegove kulture.

Drugi je značajan karakter Solakovićevog djela tematska ali i sadržajna upotreba utilitarnih elemenata iz svijeta svakodnevnih upotrebnih predmeta. Karakter koji je puno jasnije iskazan u mediju skulpture. Artikulacija ovog karaktera vrlo je osebujna. Naprimjer, jedna peć ili mjesto loženja, upotrebljava se tako da se izvlače skriveni i uvijek u dizajnu potisnuti i uspa-vani simbolni slojevi. Tako, jedan utilitarni predmet, artefakt dizajna, koji uvijek sublimira ljudsku historiju i kulturu kroz njegovu upotrebu, biva poprištem oslobađanja potisnutih simbola. Ti simboli nas kod Solakovića, razvijeni karakterni znaci utilitarnog, odmah vraćaju prvobitnom i ritualnom – izvesnoj projekciji izvorišta i prapočetaka. Zato se mitološko javlja ne kao ciljani iskaz nego kao logična posljedica postupka navedene “igre”. Naravno, sem ta dva, obitavaju i drugi oblikovni karakteri i teme, koji, čini se, nemaju tako izražen značaj. Tako, aplicirane same organske forme, ili, bolje rečeno organoidne forme, jesu poprište širih analiza, naročito unutar crteža Kenana Solakovića.

Unutar crteža, ali i skulpture, jedan formalni karakter oblikovanja također iskače. Kao ostatak modernističke

ideologije oblikovanja može se uočiti upotreba "tekućeg prostora" – moderno svojstvo dinamizirane likovne kompozicije sa ekspresijom kretanja i stapanja figure i pozadine u svojevrstan tekući fluid. Ali, takav kompozicijski prostor uvijek teži da bude preimenovan. Tekući prostor, s druge strane, ima svoju upotrebu i u Solakovićevim terakotama, gdje bi se moglo govoriti o tretmanu formi i materijala u smislu izvjesne magmatске artikulacije. Principijelno, taj karakter sugerira nerastavljivo povezivanje figuralnog i nefiguralnog, gdje je i konačan rezultat estetski artikuliran tekući prostor, koji otklanja potpunu denotaciju figuralnih formi.

Premda crteži Kenana Solakovića čine konzistentan i, kako je navedeno, likovno dovršen iskaz, nema konačnog, ili bolje rečeno, nema čvrstog zaključka o njihovom artističkom položaju. Takvog zaključka u ovom trenutku ne bi trebalo ni biti – jer, treba cjelovito povezati sve elemente umjetničkog opusa Kenana Solakovića, koji i sami pokazuju tendenciju povezivanja. Predočeni iskaz crteža je slojevit, a smjer njegovog iščitavanja ovisi o preferenciji nečije recepcije. Promatramo li Solakovićeve skulpture kroz njegove crteže, moći ćemo bolje razumjeti njihovu supstanciju i bit njihove riječju neizrecive simbolnosti. Obratno, pokušavamo li promotriti njegove crteže kroz njegove skulpture, uočićemo umjetnika koji se pita i neprestano istražuje i pokušava razumjeti svijet "unutar kratkog vremena stvaranja i življenja koji mu je dat".

IZREZIVANJE KOSMOSA

“Svetinje našeg doba”

Umjetnost kao društvena kritika

Između brojnih prilaza određenju umjetnosti, ono koje sadrži kriterij kulture jeste zanimljivo budući da je umjetnost našeg doba široko uronjena u kulturu, odnosno, umjetnost savremenog prostora se ne može promatrati kao energija za sebe. Umjetnost je kultura u nastajanju. U tom je smislu umjetnost ustvari kultura, čiji iskaz i jezik slutimo i učimo – referirajući umjetnost tako, zapravo, učimo, slutimo i razvijamo sami sebe. Važno je, pri tome, uočiti da je u ovakvom iskazivanju umjetnost društveno vitalna, kao autentična artikulacija svoje društvene stvarnosti. Ako je takva, umjetnost je uvijek različita u odnosu na prosjek normativne kulture, koja je po svome biću uvijek inertan i sterilan, odnosno u tom smislu netačan iskaz vremena. Normativna je kultura konsenzusan iskaz, neko bi rekao “usrednjen” kvalitet, utopljen u prosjek. Naravno, ima umjetnosti – ima te “kulture u nastajanju” koja će se uslovno “razviti” i postati normativna kultura. Ali, ima umjetnosti koja uvijek, i barem jednim svojim dijelom, ostaje kultura u nastajanju – umjetnost koja stalno treperi i stalno biva generirana u kulturu, koja uvijek ostaje vrsta zagonetke i pitanja koji nagone na traženje odgovora. Radi svega toga, umjetnost koja je

kultura u nastajanju, u odnosu na normativnu kulturu, uvijek jeste razlika, iznenađenje. Odnosno, takva se umjetnost doživljava kao izvjestan šok.³⁴ Tu se može pronaći i aktivistička uloga umjetnosti, koja je imanentno razlikovna vrijednost "svakome društvu nasuprot" – supstancija nadanja, projekcije istine, itd.

"Svetinje našeg doba" (O Bosni)

Unutar njihovih izrazitih estetskih kvaliteta i umjetničkih dosega grafičke listove Danisa Fejzića na izložbi u Gradačcu u galeriji "Preporod"³⁵ ima smisla semantički analizirati i univerzalno i u svjetlu njihove povezanosti za aktualnom društvenom i kulturnom stvarnošću Bosne i Hercegovine.

Sam naziv izložbe, odnosno grafičkog ciklusa kome pripadaju izložena djela jeste "Svetinje našeg doba", s podnaslovom "O Bosni"³⁶. Semiotičko dešifriranje grafičkih listova, ukoliko krenemo tim smjerom recepci-

³⁴ Ovdje se ne govori o kulturološkom smislu "šoka" – metoda i izvjesnog cilja oblikovanja, snažno prisutnog u savremenoj umjetnosti.

³⁵ Likovna zbivanja unutar prethodnih Književnih susreta u Gradačcu, održanih 2004. godine, potakla su zamisao redovnog i osobenog ustanovljenja dešavanja likovnih promocija djela bosanskohercegovačkih stvaralaca, unutar godišnje manifestacije *Gradačaćkih književnih susreta*. Izvan velikih centara umjetnosti Gradačac i njegova galerija "Preporod" postaju mjesto bavljenja likovnom umjetnošću u novom izdanju. Postaju mjesto traženje novih likovnih i kulturnih vrijednosti, svojevrsno traganje i otkrivanje onog likovnog stvaralaštva koje će obilježiti dolazeće društvo u Bosni i Hercegovini.

³⁶ Programski, smisao gradačaćkih likovnih govorenja nije slavljenje normativne kulture. Niti je to romantiziranje o gradačaćkom vremenu Bosne i bosanskom vremenu Gradačća. Gradačac se ustanovljava kao mjesto beskompromisnog kazivanja, koje, u teškom vremenu u kakvom je Bosna i Hercegovina od kraja rata 1992.-1995. g., skoro da se može reći, jeste potrebnije od mnogih drugih, naizgled važnijih formi.

je, sugerira jasno znakovlje čiji je zajednički imenitelj kaos simbola. Zapravo, metodom zamjene mjesta uobičajenim okoštanim i konsenzusnim društvenim i kulturnim vrijedostima na grafikama se pojavljuju sugestije obrnutih, pa zato šokantnih značenja. Odnosno, obrnutih i šokantnih ljudskih vrijednosti – nevrijednosti. Jer, šta likovna sintaksa i likovna kompozicija pojedinačnih grafičkih listova, naglavce postavljenih formi, sugeriraju nego urušenost normalnog. Forme, koje su u ovoj promjeni postavljene u obratan položaj u odnosu na normalni – “s glavom dolje a nogama gore”, obrću i samu ideju prostornosti, iz produktivnog kretanja uvis usmjeravanjem nadolje. Time biva proizvođen psihološki učinak poremećenog svijeta, koji iščitavamo preko formi “obrnutog i bolesno palog mjeseca” ili “obrnutog križa”, i u svemu tome, “prestrašenih i užasnutih očiju nemoćnog promatrača”. Ukupni utisak vodi do iskaza kaosa i radikalnog otklona od pozitivno, historijski etabliranih kulturnih i društvenih vrijednosti. Elementarnih, normalnih ljudskih vrijednosti, kojima danas kao da ne možemo odrediti punoću.

Pri svemu, valja reći da bi čitanje ovih grafičkih listova na način usko religijskog simbolizma bilo potpuno pogrešno. Jer, svako čitanje ovih grafičkih listova, koje bi pokušalo predočene simbole ne tumačiti univerzalno, jeste pogrešno, i u nekom smislu, bilo bi iskaz poslijeratne, po svemu, naopako fundirane, normativne kulture u Bosni i Hercegovini. Ali, na cijelom prostoru Bosne i Hercegovine, na djelu je izvrtnje, pražnjenje, svojevrсно *teleshop*³⁷ eksploatiranje i desakraliziranje

³⁷ *Teleshop* – prodaja proizvoda “na daljinu” putem TV oglašavanja, karakterizira savremeno potrošačko društvo, čini se, više nego ijedna druga savremenea marketinška pojava. Naime, *teleshop*

simbola svetog. Oni su izvrnuti u simbole prijetnji i nasilja, umjesto simbola spasa i samožrtvovanja.

Na konceptualno monohromnim grafikama artikuliran je, u maniri kontrasta crnoga i bijelog, prijeteci prostor onostranog, gdje se između svijetlih nejasnih formi mogu nazrijeti obrisi nejasnih figura, čiji je iskaz statičnost u stanju niti rođenog niti nerođenog. Te nerođene figuracije prizivaju svojom ukupnom ekspresijom vrstu apstrahiranih Mikelandelovih pozadinskih figura iz Sikstinske kapele. Sama artikulirana figuracija Fejzićevih grafika, na pozadini tako iskazanoga prostora, vezana je za krzave forme neživog svijeta.

Naravno, simboli koje Fejzić podastire nisu jednova-lentni. Ovi su simboli prije sublimirani iskazi koji traže potrebno vrijeme da im se priđe – što jeste refleks i svojstvo koje u umjetnosti sugerira iskaz njenog transcendentnog sloja. Radi svega toga, iz rakursa normativne kulture šokantne, a iz rakursa nesputanog umjetničkog kriterija, istinosne motive uvažavamo u njihovom paradoksu. Poput jedne od grafika na kojoj vidimo da, naspram forme obrnutog, palog križa (kao simbola općeljudskog pada) stoji naznaka smrti – istrgnute, mrtve noge pilećeg tijela, koje, pradoksalno, izviruje iz jajeta – prostora rađanja i života. U svijetu,

oglašavanje – "svemogućih" i "univerzalnih" uređaja, koji su kao takvi "najbolji", odnosno, daleko bolji od svih drugih. Tako, teleshop mehanizam manifestno oglašava svijet "sve samih vrhunskih vrijednosti", u kome je, valjda, još jedino čovjek "nesavršen" i "bezvrijedan". Ali, marketing "idealnih" proizvoda se ne zadržava na nivou proizvoda koga teži prodati. On se jasno širi u sve pore globalnog društva i kulture: tako su, posljedično, i svi drugi artefakti "najbolji" – svaki film, svako platno, svaka fotografija... Konačno, ovaj model vodi u gubljenje hijerarhija, sad kao efekat u prostoru simbola. Time se destruiraju lanci simbolnih sistema.

u zemljici u kojoj čovjeku nema mjesta, šta drugo i može biti ukupna refleksivna slika i svojevrsna paslika, nego iskaz smrti.



Obrtanje položaja milenijskih simbola sugerira obrtanje pojedinačnih čovjekovih i društvenih vrijednosti. Smjer simbola mjeseca i križa – njihovo djelovanje nadolje, sugerira okrenutost zemlji i priziva atribucije smrti. Tako ovi simboli, likovnom tehnikom i sugestijom osobenog skupljanja svijeta, označavaju njegov sovjevrsni nestanak. Ostvarene slike su prijetee – bilo da sugeriraju dječiju smrt, i time početak uništenje ljudskog roda, bilo da sugeriraju klanjanje lažnim idolima. Kad su usmjereni nagore, k nebu, ti simboli prizivaju produktivni svijet rašćenja, širenja i života – svijet prastarih općeljudskih ideala. Tjeskobni ambijent i apokaliptična vizija, koje sugeriraju ove grafike, ostvareni su nijansama i prostornošću sive boje, koji predstavljaju osobeni kosmos, i crno-bijelim figuracijama, svojevrsnim izrezima – ukinućima tog kosmosa.

Od svih predstavljenih slika, grafički list sa motivom raspetog guštera je značenjski amblem za ovaj ciklus grafika Danisa Fejzić. Za razliku od drugih, ta je grafika jedna od rijetkih gdje svijet i prostor nisu predstavljeni u obrnutom i naglavce postavljenom iskazu. Moglo bi se čak reći, u normalnom ambijentu. Sa jednim izuzetkom, namjesto uobičajenog prikaza čovjeka i njegovoga duhovnoga i egzistencijalnog usuda, tu je

prikaz raspetoga guštera. Na prvi pogled apsurdna postavka, zapravo cilja neprikazano – samog čovjeka. Ona nas snažno i oštro vraća i pitanju o čovjekovoj izgubljenosti danas i u našem prostoru.

Ukoliko sve ovo promatramo kroz naslovnu sintagmu Fejzićevoga ciklusa grafika "Svetinje našeg doba", zaključak je nedvojben: sve su svetinje, odnosno, sve su ljudske vrijednosti u obratu i nestajanju – klanjamo se samom apsurdu! Simboli svetog su izvrnuti u puko sredstvo zastrašivanja i putokaza prema ambisu svih etabliranih vrijednosti. A gdje je sveto – zašto je skriveno nama i našem vremenu? Izvjesno protupitanje možda nudi i odgovor: "a gdje je tu čovjek?".

IN-TIMA I EX-TIMA KAO POVOD ZA DRUŠTVENU AKCIJU

“Svjetlo u tami”

Stanje mraka i iščekivanja svjetla koje dolazi s nadom, živa je i bolna metafora i psihološka odrednica poslijeratne³⁸ Bosne i Hercegovine i grada Sarajeva. U tom razrušenom svijetu, državno i društveno nedovršenom, psihološki očajničkom, osjećamo se nemoćnim za njegovu popravku – spas čekamo izvana, kao izvanjski događaj. Uz ideju “izlaza”, stalno je prisutan i nagon za bijeg, koji je, u krajnjem, bijeg od samog sebe.

I, doista, puno ljudi, gonjeni tim psihizmom, figurativno i doslovno kreću “iz” – iz tuge i siromaštva, iz neznanja i nedoumice, iz Bosne. Ali, ima razloga da se ta situacija i metafora promatra i razumijeva i obrnuto, kad, u Lacanovoj distinkciji čovjekove in-time i njegove ex-time, spas/izlaz/rješenje možemo naći u samom sebi. Jer, Lacanova je ex-tima – psihološki prostor traženja drugoga ili ideje drugoga u sebi – u biti je unutarnja stvar neodvojiva od njegove in-time. “Ex” i “in” su tako činjenice istoga.

Kao dio ovogodišnjeg MESS-a³⁹, u suterenskom kavernom prostoru Pozorišta mladih, Andrej Đerković je

³⁸ Rat u Bosni i Hercegovini 1992.-1995. g.

³⁹ Festival “Malih i eksperimentalnih scena – Sarajevo – MESS”, Sarajevo, 2004. godine.

postavio neuobičajenu i provokativnu izložbu sa staništa forme izloženih artefakata. Radi se zapravo o instalacijama četiri svjetiljke, standardnog dizajna i upotrebe za takozvanu "panik rasvjetu", koje imaju natpise sa početnim slogom, odnosno prefiksom, 'ex'. Dominirajuća riječ "exit" (engl. izlaz) jasna je uputa i poruka panik-rasvjete, koja služi usmjeravanju kretanja u javnim objektima, naročito u hitnim situacijama. No sam pojam 'exit' je puno širi i slojevitiji od pukog označenja izlaza. Unutar tog pojma, iza riječice ex- krije se čitav sloj označenja, od kojih je onaj usmjeren drugom jedan od dominirajućih.

Radi se o iskazu u novoj formi umjetničkog izražavanja, po strukturi umjetničkog iskazivanja različitoj od one koju nosi tradicionalna umjetnost. Taj način iskazivanja, kao dio savremene umjetnosti, izražavanje bazira na malim i po sebi slabo vrijednim pojavama i predmetima iz našeg svakodnevnog okruženja. Vrijednost umjetničkog izražavanja te male stvari dobivaju širokim kontekstualiziranjem i "izlaskom iz svoga rama" – stanja zatvorenosti svoje forme i osuđenosti na ekskluzivni simbolički iskaz. U otklonu od simboličkog ekskluziviteta, Andrej Đerković pronalazi male i uobičajeno nezamjetljive stvari svakodnevnog života – vezuje se za stvarnost ljudskog življenja, činjenicu da hodamo, dišemo, upotrebljavamo neku napravu, itd. On te male stvari i činjenice iz života, u svom artistskom postupku, osvjetljava, tumači i usmjerava njihovom socijalno angažiranom kontekstu.

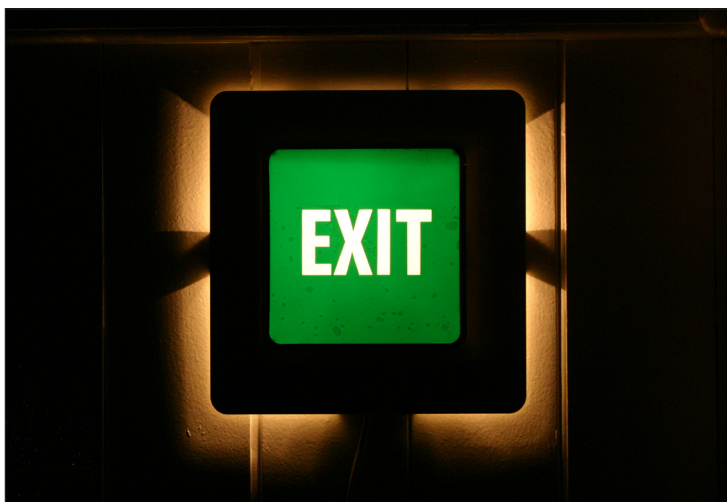
Andrej Đerković nam unutar svoje izložbe, kao dio njegovog artistskog čitanja i artikulacije Sarajeva i Bosne i Hercegovine, nudi učestvovanje u "prostom

prepoznavanju svijeta oko nas". Sugerira nam usvajanje postojećeg ambijenta (postojećih ambijenata) sa "svjetlom u tami" – svjetlima na kojima, uobičajeno za enterijere svih javnih prostora, iznad vrata stoji natpis – 'exit'/'izlaz'.

Ukoliko usvojimo navedeni ambijent mraka i svjetla i aktivnije se usmjerimo ka svjetlu i natpisu *exit*, doći ćemo u neku vrstu komunikacije sa tom svjetiljkom. Ukoliko ovo odnošenje, ovaj "dijalog" s predmetom svjetiljke prihvatimo na način Levinasa, ući ćemo u dijalog sa predmetom "koji ima lice", koje je uvijek "lice drugog". Dakle, radi se o dijalogu u kome "mi gledamo svjetlo, svjetiljku i natpis 'exit' – dok, svjetiljka gleda nas, očima drugog". To odnošenje nas i predmeta "koji imaju lice" mora (prema E. Levinasu) biti vrsta moralnog dijaloga.

Dijaloga, koji u Bosni i Hercegovini mora imati posebno obrazloženje unutar historijskog traženja i afirmacije drugog – "onog koji nisam ja". Daljnji tok ovoga sugeriranoga dijaloga ne pretpostavlja ni sam Andrej Đerković: Svakom od nas ostaje da se sami suočimo sa "licem drugog", da izađemo iz sebe da bismo našli sebe istinskog. Da stupimo u dijalog sa onima koji su "različiti od mene – različiti od nas". Da bismo prepoznali drugog kao dio samoga sebe!

Da bismo metaforu Bosne i njenoga mraka, opravdanu ili neopravdanu metaforu, učinili/vratili/unaprijedili u produktivnu a ne bezizlaznu projekciju budućnosti. Gdje je svaki je "izlaz" zapravo put natrag – "ulaz" unutra, put k nama samima.



Psihološki karakter čovjekovog unutarnjeg stanja – iskaz njegovog najintimnijeg ("in-tima"), jeste "boravljenje u mraku". Svaki njegov izlaz iz tog stanja jeste specifični put prema svjetlu. Svaki put kad prekorači granicu tame i svjetla – čovjek ulazi u svijet ("ex-tima"). Čovjekov je svijet – svjetlo. Paradoksalno, čovjek izlazeći u svijet u namjeri da potraži druge, i time doista pređe granicu sebe, u drugom na izvjestan način ipak pronalazi sebe.⁴⁰ Taj čovjekov najunutarnjiji refleks izlaska iz tame i kretanja k svjetlu i svijetu ("exit"), jeste model njegove šire egzistencije, model afirmacije drugog i drugih – traganje za svijetom koji će "imati mene za model ali će biti različit".

Uputa teatra

Magija teatra i scene ima smisla tek ukoliko se dešava u tami gledališta. Tako, sjedeći u tami teatarske dvorane, posjetitelj ima iluziju da je sam u dvorani – u svojoj in-timi, a da su svjetla i dešavanja na sceni njegova ex-tima. Kad se po završetku predstave svje-

⁴⁰ Neki će reći da komuniciranje u smislu interakcije s drugom osobom, zapravo, supstancijalno nije moguće, i da čovjekova sudbina jeste zatvorenost u sebe i svoje tijelo, odnosno da "čovjek komunicira jedino sam sebe".

tla popale, čovjek je odjednom sav gurnut u svijet, i magije teatra više nema. Čovjekova je prava psihološka struktura dvostruka – intimna i ekstimna jednovremeno. Ali, ekstimni svijet nije samo onaj pozornice. Ukoliko, tokom predstave, gledatelj samo baci pogled prema izlaznim vratima uočiti će u tami svjetleći natpis 'izlaz' – 'exit'. On sugerira da se iza vrata nalazi svjetlo jednog drugog, također čovjeku potrebnog svijeta – onog svakodnevnog. Zato, ostavite malo vaše intime (i ekstime) za taj svijet. Tek tada se možete vratiti samom sebi i svom svakodnevnom životu. S nadom da je to povratak malo boljem i malo in-timnijem i ex-timnijem sebi: "Oprostite! Malo mjesta, molim – žurim! Izlazim – vraćam se sebi!"

Ekskurs:

Protiv vlasništva nad kulturom i umjetnošću

Sam čin otvaranja izložbe instalacija Andreja Đerkovića dogodio se kao svojevrstan kritičarski *performance*, odnosno, radi uvlačenja publike u taj čin, kao kritičarski *happening*. Smisao otvorenja te izložbe jednovremeno je krajnja poruka ove knjige – svojevrсна uputa i zaključak svakog kritičkog odnosa prema umjetničkom djelu. On se može sabrati u stavu da je svaka ideja vlasništva nad kulturom i umjetnošću okrenuta protiv samih njih – te je jasno protukulturan i protuumjetnički iskaz.

Model je vrlo jednostavan: oni koji govore o umjetnosti, oni koji je tumače, svjesno ili nesvjesno, padaju u zamku ideje da su njeni svojevrsni vlasnici. A onda je, posljedično, i njihovo tumačenje umjetnosti "neodvojivi dio nje same", u čiju istinitost i ekskluzivnost ne

treba sumnjati. Svi drugi prilazi, tumačenja i recepcije umjetničkog djela su tako periferni i lažni. Tako se umjetničko djelo i sama umjetnost zapravo zatvaraju, premda se principjelno uvijek govori o otvorenoj formi umjetničkog djela. Javljaju se i mnoge druge posljedice takvog stava.

Kad, naprimjer, kritičar umjetnosti otvara izložbu on stoji naspram publike, a iza njega je djelo koje on predstavlja. Opasnost je već prisutna u toj predstavljačkoj ulozi kritičara. Ona se jasno iskazuje kad se kritičar i djelo teže stopiti, kad on, bez obzira na svoje moguće genijalne opservacije, počinje "braniti" umjetničko djelo od bilo kakvih doticaja sa strane. Jer, samo on "razumije djelo", koje, posljedično, "pripada njemu" sa stanovišta (pseudo)intelektualnog vlasništva. Jasno, kritičar se tako javlja kao brana prilazu umjetničkom djelu i samoj umjetnosti.

Na otvorenju izložbe instalacija Andreja Đerkovića, u ambijentu polutame izložbene sale, kritičar je stao na podij naspram publike, a iza njega su ostale svjetlosne instalacije. Kritičar je kratko rekao da je smisao predloženog rada Andreja Đerkovića sabran u instalaciji sa natpisom 'exit' i da označava prelaz granice intime u ekstimu i obratno, ali da više ništa ne može reći budući da svako mora pronaći, proživjeti i promisliti svoj prelaz. I rekao je da ne želi biti vlasnik njihovog doživljaja umjetnosti, te da će odmah simbolički ukinuti ideju bilo kakvog vlasništva nad umjetnošću. Zatim je kritičar fizički prešao zamišljenu, projekтивnu, granicu vlasništva nad umjetnošću i kulturom – prazni prostor koji dijeli predstavljača umjetnosti od publike umjetnosti, te se pomiješao s publikom. Podij je ostao prazan.

KAZALO IMENA

- Aga-Khan 70
 Avital, T. 111

 Bachelard, G. 36
 Bakšić, A. 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58
 Baldessari, J. 50
 Bem, D. 16
 Behram begova džamija (Tuzla) 70, 73
 Behram begova medresa (Tuzla) 68
 Bihać 32
 Bijela džamija (Visoko) 70
 Bogdanović, B. 122
 Bojana (rij.) 99
 Bosna i Hercegovina 12, 75, 77, 131, 136, 137, 138
 Broadbent, G. 100
 Bunt, R. 68

 David (bibl.) 36
 Documenta 2002 (Kassel) 14
 Dorfles, G. 49, 110

 Džudijj, brdo 81

 Đerković, A. 136, 137, 138, 144

 Earth-art 23
 Eco, U. 68
 Esher, M. C. 96

 Fejzić, D. 131, 133, 134, 135
 Fidler, K. 13

 Galerija Preporod (Gradačac) 131
 Gradačac 131

 Gradska galerija (Bihać) 32

 Hadžimuhamedović, F. 23, 47
 Handukić, I. 77, 78, 79, 83, 86, 88, 89, 90, 91
 Heidegger, M. 54
 Holliday Inn, hotel (Sarajevo) 99, 101, 105
 Hoyerswerdi 101

 Ilhamija 119

 Jaspers, K. 69
 Jencks, Ch. 68
 Jung, K. G. 69

 Kassel 14
 Klimt, G. 100
 Klokrike 101, 105
 Konstantinović, M. 32, 33, 34, 35, 36
 Kostanjevica 105
 Kostić, L. 122
 Kućanski, B. 59, 65, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104
 Kuršumli medresa (Sarajevo) 117

 Lacan, J. 136
 Land-art 23
 Leonardo da Vinci 30
 Levinas, E. 138
 Lévi-Strauss, C. 9

 Makljen 99, 101, 103, 104, 105, 106
 Malraux, G. A. 29
 Merleau-Ponty, M. 15
 MESS - Festival Malih i eksperimentalnih scena (Sarajevo) 136
 Mikelandelo (Michelangelo) 133
 Mona Lisa 30

- Mujezinović, S. 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116
 Mujkić, A. 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124
 Nelson, R. S. 12
 Novi hram, galerija (Sarajevo) 108
 Obralić, S. 68, 69, 75
 Ostrožac 101
 Posejdon 33
 Pozorište mladih (Sarajevo) 136
 Prilep 101
 Protić, M. B. 51
 Roman Petrović, galerija (Sarajevo) 19, 25, 51
 Rothman, A. 16
 Sarajevo 19, 25, 44, 51, 99, 105, 108, 117, 136, 137
 Sennett, R. 113
 Skadar 99
 Skok, P. 16
 Solaković, K. 125, 126, 127, 128, 129
 Starck, Ph. 110
 Surioo, E. 51
 Šehić, M. 19, 20, 22, 24, 32, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48
 Šif, R. 12
 Trifunović, L. 96, 99
 Tuzla 68
 Ugljen, Z. 68, 70, 71
 Umjetnička galerija BiH (Sarajevo) 44
 Visoko 70
 Zeus 33

BIOGRAFIJE UMJETNIKA

Amer Bakšić je rođen u Sarajevu 1966. g. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu – odsjek za slikarstvo 1991. g., gdje je i magistrirao 2003. g. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu je 1997. g. izabran za asistenta na predmetu Crtanje. Izlagao je na velikom broju izložbi – samostalno i kolektivno, u zemlji i inozemstvu. Za svoj rad dobio je brojne nagrade.

Andrej Đerković je rođen u Sarajevu 1971. g. Završio Školu primjenjenih umjetnosti u Sarajevu. Samostalno izlagao u Palestini, Sjevernoj Irskoj, Crnoj Gori, Švicarskoj, Italiji, Španjolskoj, Nizozemskoj, Srbiji, Francuskoj, Hrvatskoj, Engleskoj, Turskoj, Belgiji, Sloveniji i Bosni i Hercegovini. Predstavljao muzej ARS AEFI na Europskom Bijenalu Vizualne umjetnosti u La Speziji. Član ULUPUBiH-a. Član je Međunarodne Federacije fotografske umjetnosti (FIAP). Član Švicarske asocijacije fotografske umjetnosti (PHOTO SUISSE). Član je grupe Belfast Exposed Photography. Radovi i fotografije su mu objavljeni u: *Le Monde, Libération, La Stampa, La Repubblica, Liberazione, Marianne, Elle, Le Courier, La Depeche, Le Dauphine Libre, Le Temps, COTE Magazine, Radikal, Hurriyet, Tages Anzeiger, Mladina, Fantom slobode, Zarez, Pobjeda, Vijesti, Repu-*

blika, Dani, Slobodna Bosna, Start... Njegove izložbe i radovi prikazani su na CNN, CNN Turk, Channel 4, TRT, RAI, HRT, BBC, RTL, TV3, RTS, TVE, B92, France 2, RTV SLO, EuroNews, BHT i drugi. Surađivao sa kompanijama Benetton, Swatch, Freitag i McCann Erickson. Za dostignuća na polju kulture tokom opsade Sarajevo, dobio "The Certificate of Appreciation" Američke agencije za informiranje. Živi u Ženevi, Barceloni i Sarajevu. Izlagao je na više od 35 samostalnih izložbi i na više od 30 kolektivnih izložbi.

Danis Fejzić je rođen 1973. g. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu je diplomirao 2001. g. na odsjeku za grafiku u klasi prof. Dževada Hoze. Izlagao je na više kolektivnih izložbi, a imao je i tri samostalne izložbe. Njegov se grafički rad vezuje za artikuliran i osoben prilaz mlađe generacije umjetnika. Zaposlen je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu.

Irfan Handukić je rođen u Bihaću 1950. g. Na Pedagoškom fakultetu u Rijeci, na odsjeku za likovne umjetnosti, odjel grafike, diplomirao je 1979. g. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu završio je postdiplomski specijalistički studij i magistrirao na odsjeku grafike. Doktorant je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Studijski je boravio u Italiji, Turskoj, Austriji, Mađarskoj, Češkoj, Njemačkoj, Francuskoj,

Iranu i Australiji. Od 1972. g. do danas izlagao je na preko 140 kolektivnih i 40 samostalnih izložbi u zemlji i inozemstvu. Dobitnik je više priznanja i nagrada iz oblasti slikarstva i grafike, u zemlji i inozemstvu. Pored umjetničkog rada veliku pažnju posvećuje istraživanjima u likovno-pedagoškom radu – nastavi i praksi. Docent je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu.

Admir Mujkić je rođen u Sisku, u Hrvatskoj 1972. g. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu – odsjek za grafiku, koju je upisao u klasi profesora Salima Obralića a diplomirao u klasi profesora Dževada Hoze. Na istoj akademiji odbranio je magistarski rad. Član je ULUBiH-a i Društva likovnih umjetnika Veles (Makedonija). Živi i radi u Sarajevu. Dobitnik je više nagrada i priznanja iz oblasti grafike, u zemlji i inozemstvu. Izlagao je na 15 samostalnih i 116 kolektivnih izložbi u zemlji svijetu. Zaposlen je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu.

Mirsad Konstantinović je rođen u Sarajevu (1957.2008.) Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu – odsjek za grafiku (1995. g.), gdje je i magistrirao (2008. g.). Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu izabran je za stručnog saradnika u nastavi (laborant) na odsjeku za grafiku (1996. g.). Izlagao je na veli-

kom broju izložbi – samostalno i kolektivno, u zemlji i inozemstvu. Za svoj dobio je mnoge nagrade.

Boško Kućanski je rođen u Kravici (Lika) 1931. g. Osnovnu školu je pohađao u više mjesta Like, Dalmacije, Bosne i Srbije, a gimnaziju u Šapcu. Završio je Stomatološki fakultet u Beogradu (1958. g.) i Medicinski fakultet u Sarajevu (1972. g.). Studirao je historiju umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. U okviru njegovog likovnog djelovanja, studijski je boravio u Italiji, Francuskoj, tadašnjoj Čehoslovačkoj, Mađarskoj, Španiji, SAD i Kanadi. Odbranio je doktorsku disertaciju iz oblasti medicinskih nauka (1965. g.). Redovni je profesor na Stomatološkom fakultetu i profesor po pozivu na Akademiji likovnih umjetnosti, na Univerzitetu u Sarajevu. Predavao na Akademiji likovnih umjetnosti na Cetinju. Član je ULUBiH-a i Međunarodnog udruženja plastičara (pri UNESCO-u). Redovni je član Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, odsjek za umjetnost. Izlagao je na preko 70 samostalnih i preko 250 kolektivnih izložbi u zemlji i širom svijeta. Učesnik je značajnih vajarskih simpozijuma i likovnih kolonija. Dobitnik je brojnih priznanja iz oblasti likovnih umjetnosti, preko 60, među kojima su Nagrada na izložbi likovne djelatnosti Narodne omladine, Beograd (1950. g.),

I. nagrada za skulpturu na II. Sarajevskom salonu (1969. g.), Šestoapriliska nagrada grada Sarajeva (1971. g.), Grand-prix na II. Internacionalnom bijenalu male plastike u Budimpešti, I. nagrada za skulpturu na VI. sarajevskom salonu (1973. g.), Dvadesetsedmojulska nagrada BiH (1974. g.), Jugoslovenski orden rada sa zlatnim vjencem (1977. g.), I. nagrada za skulpturu na konkursu za spomenik Bitke za ranjenike na Makljenu (1977. g.), Nagrada za crtež na VIII. trijenalu Savremenog jugoslavenskog crteža u Somboru (1984. g.), Otkupna nagrada Galerije savremene umjetnosti u Nišu (1986. g.), Nagrada Udruženja njemačkih umjetnika na Internacionalnom simpozijumu skulpture u slobodnom prostoru u Hoyerswerdi (1987. g.), Počasna plaketa Comune di Ferrara u Ferrari (1989. g.), Grand-prix na izložbi ULUBiH-a "Collegium artisticum" (2001. g.). Njegovo djelo je privuklo pažnju brojnih, uglednih, domaćih i svjetskih, kritičara, te se ukupno određuje kao jedno od najznačajnijih i naoriginalnijih u širim kulturnim razmjerama.

Samra Mujezinović je rođena u Sarajevu 1966. g. Akademiju likovnih umjetnosti – smjer slikarstvo, završila je u Sarajevu. Član je ULUBiH. Bavi se jednovremeno i umjetnošću i dizajnom. U oblasti umjetnosti, a naročito slikarstva, izlaže na samostalnim i kolektivnim izložba-

ma. Bavi se modnim dizajnom, polje u kome je osvojila više nagrada. Aktivno se bavi i teatarskom scenografijom i kostimografijom. Radila je i kao novinar – urednik rubrika o modi.

Salim Obralić je rođen u Maglaju 1945. g. Akademiju likovnih umjetnosti – smjer slikarstvo, završio je u Beogradu 1971. g. Na istoj akademiji završava i postdiplomske studije 1974. g. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu izabran je u zvanje asistenta na predmetu Crtanje – grafika, koga predaje danas u zvanju redovnog profesora. Na istoj akademiji je šef odsjeka za grafiku. Dobitnik je više nagrada i priznanja iz oblasti slikarstva i grafike, u zemlji i inozemstvu. Izlagao je na velikom broju samostalnih i kolektivnih izložbi u zemlji svijetu.

Kenan Solaković (1952.-2002. g.) je rođen u Sarajevu. Završio je srednju Školu primijenjenih umjetnosti u Sarajevu, diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu u klasi prof. Alije Kučukalića, na odsjeku za skulpturu. Postdiplomski studij je okončao 1988. g. na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu, sa temom "Mostovi – mogućnost razumijevanja odnosa vajarstva i arhitekture". Član je ULUPUBiH-a od 1980. g., od kada aktivno izlaže. Studijsko putovanje u Rim je obavio 1987. g. Od 1982. g. radi na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu

(Odsjek za kiparstvo i Odsjek za produkt dizajn), gdje je izabran za docenta 1987. g. Izlagao je na velikom broju izložbi – samostalno i kolektivno, u zemlji i inozemstvu. Za svoj dobio je i mnoge nagrade, među kojima su I. nagrada za skulpturu "Collegium artisticum" (1983. g.), I. nagrada za skulpturu na Majskoj izložbi mladih (1984. g.), I. nagrada za skulpturu Voji Dimitrijeviću (1984. g.), otkupna nagrada Muzeja grada Sarajeva (1985. g.), Grand-Prix za likovno stvaralaštvo (ULUBiH "Collegium artisticum", 1992. g.), I. nagrada za skulpturu "Collegium artisticum" (1998. g.), I. nagrada ULUBiH, "Collegium artisticum" (2000. g.), I. nagrada ULUBiH za skulpturu "Collegium artisticum" (2001. g.). Njegovo je djelo privuklo pažnju brojnih kritičara u zemlji i inozemstvu.

Mirsad Šehić je rođen u Dobroju 1958. g. Završio je Akademiju likovnih umjetnosti u Sarajevu 1981. g., smjer kiparstvo. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu je 1995. g. izabran za asistenta na predmetu Plastična anatomija, na kome danas radi u zvanju docenta. Izlagao je na velikom broju izložbi, samostalno na 15 izložbi i kolektivno na

više od 120 izložbi, u zemlji i inozemstvu. Za svoj rad dobio je mnoge prestižne nagrade među kojima su nagrade za skulpturu, instalaciju i crtež.

Zlatko Ugljen je rođen u Mostaru 1929. g. Diplomirao je na Arhitektonskom fakultetu u Sarajevu 1958. g., gdje je u zvanju redovnog profesora na predmetu Arhitektonsko projektovanje I. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu izabran je u zvanje redovnog profesora na predmetima Industrijski dizajn i Unikatno oblikovanje 1986. g. Redovni je član Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, odsjek za umjetnost. Projektirao je i realizirao veliki broj arhitektonskih objekata. Dizajnirao je namještaj i projektirao enterijere. Kuriozitet njegovog djelovanja je oblikovanje u maniri total dizajna. Svoja djela je izlagao na samostalnim i kolektivnim izložbama. Dobitnik je brojnih priznanja iz oblasti arhitekture i dizajna. Njegovo arhitektonsko djelo je privuklo pažnju brojnih, uglednih, domaćih i svjetskih, kritičara. Općenito se drži da je on jedan od najznačajnijih arhitekata na prostoru bivše Jugoslavije.

Fehim Hadžimuhamedović
TEKST O SLICI
Umjetnost kao kultura u nastajanju

Izdavač
Naklada ZORO, Sarajevo, Šenoina 4
ZORO Zagreb, Gundulićeva 26

Za izdavača
Samir Fazlić
Zoran Filipović

Računarska obrada
F. Hadžimuhamedović

Tisak
TDP, Sarajevo

Sarajevo, 2008

Slika na naslovnici
Maurits Cornelis Escher,
Ruka i reflektirajuća kugla
(Autoportret na sfernom ogledalu),
1935.

© F. Hadžimuhamedović